

AÑO 11 - NUM. 107 EDICION EXTRANJERA - DICIEMBRE 1957 PRECIO: 20 PTAS.

LOS DOS FIRMAMENTOS DEL SATELITE ARTIFICIAL

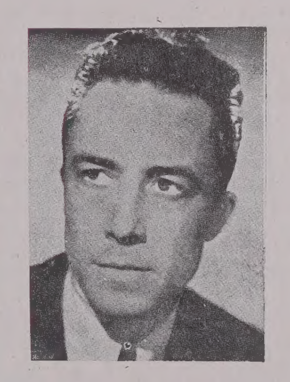
Por Alvaro Fernández Suárez

El lanzamiento del primer satélite artificial al espacio, el día 4 de octubre de 1957, produjo en la Humanidad una especie de aturdimiento, muy compatible con el tumulto de los comentarios.

Sospechamos que muy pocos seres humanos habrán respondido al suceso con una actitud congruente y acorde con el hecho. La actitud más común o que más suena en el vocerío, alude a la euforia o la ansiedad por el impacto del satélite sobre la política de rivalidad ideológica y de poder entre los llamados dos «bloques». Pero no faltan tampoco los que miran al satélite con cierta indiferencia, casi con desdén, con desdén tal vez, pues a la postre no advierten en este acontecimiento ninguna novedad, en particular, ninguna clase de respuesta a las preguntas radicales del hombre. Al fin y al cabo, razonan, no hay ninguna diferencia esencial entre viajar por los espacios y darse un paseo por el jardín de casa o ir al pueblo de Trascovendas en un ómnibus destartalado. Se trata, en suma, de una traslación en el espacio, el mismo espacio, aquí o allá, a ras de suelo o en las alturas del firmamento. La condición humana no varía lo más mínimo. El satélite no toca a lo que importa de verdad.

Pues bien: quisiéramos examinar cuidadosamente este aspecto de la cuestión, sin pronunciarnos de improviso. Entendemos que el satélite artificial, aparte sus obvias incidencias sobre la política, en un plano más esencial, más permanente, afecta a dos grandes órdenes de relaciones:

— En primer término, las relaciones del hombre con su contorno físico, con la realidad objetiva, de que se ocupa la ciencia, ese universo de automatismos, de movimientos regulares (o, como tales, perceptibles y percibidos por el hombre), que existe sin el hombre, que seguirá existiendo aunque el hombre deje de existir, ese gran misterio mudo y —al parecer— sin conciencia, cuyo único testigo, cuyo dador de sentido, somos nosotros, sus contempladores.


Foto «Life».

— En segundo lugar o, en otro aspecto, primero de todos, el conjunto de relaciones del hombre como tal, con la más amplia realidad que lo comprende a él mismo y comprende toda posibilidad, incluso la trascendencia y el espíritu y Dios. De un modo menos ambicioso, estas relaciones aluden a la incidencia del nuevo hecho sobre la actitud emocional del hombre respecto a su posición en el conjunto de su percepción y de su ideación, y, a su juicio, sobre sí mismo, sobre la vida, su destino, en fin, la óptica con que se contempla y podrá contemplarse en el futuro, a su modo de sentirse y de entenderse o no entenderse.

El primer grupo de relaciones atañe a la ciencia, sobre todo, y también a la técnica científica y a la acción humana sobre las cosas, y sobre el propio cuerpo del hombre, en cuanto perteneciente al orden de la objetividad automática. El segundo grupo de relaciones corresponde a la filosofía, a la metafísica, a la religión, el arte, la poesía y, desde otro ángulo más concreto o más modesto, a la psicología, en el sentido más bien mecánico de esta palabra.

RELATIVAMENTE AL UNIVERSO DE LA objetividad, parece que el satélite artificial no significa, por sí mismo, que se haya realizado ningún nuevo descubrimiento científico, salvo en la medida en que una comprobación de ciertos supuestos de la ciencia puede ser, quizá, tanto como un descubrir o hallar perspectivas inéditas. Porque este satélite, puesto por el hombre en el cielo, confirma determinados principios —que nos parecen obvios— y opera conforme a ciertas leyes. (No tienen nada de obvios aquellos principios, por cierto, pero nos son familiares.) Por ejemplo, el satélite, modestamente, nos dice que las leyes de Newton son válidas, y con esto, el satélite se ha comportado, fundamentalmente, como estaba previsto que debía comportarse. Pero esto, justamente, siempre nos causa, a justo título, cierto asombro, como ha de asombrarnos cualquier hecho puro que está ahí, y nada más. Y es el caso que detrás de esas leyes válidas en todo el espacio, está un presupuesto anterior, y es el de la unidad del universo, terreno metafísico de las leyes referentes al cosmos, por lo demás, ya confirmado antes, de un modo experimental directo, por el análisis espectral, en cuanto este análisis nos dice que la materia es la misma aquí, en la Tierra, y en las galaxias más lejanas. Este satélite «artificial» no se diferencia, en cuanto a su naturaleza, de un satélite «natural». Da vueltas en su órbita sin que los demás astros experimenten la menor extrañeza. Lo han acogido como si existiera desde siempre, con perfecta indiferencia respecto a su origen; lanzado por el hombre, es lo mismo que si fuera preexistente al hombre. Y si el hombre desaparece y deja circulando en el espacio a ese satélite o a otros, esos cuerpos seguirán dando vueltas, por una semana o por incontables milenios, y contemplarán, tal vez, una Tierra desierta de hombres o —más aún— desierta de vida, sin que nada varíe cuando ya no existan ojos para

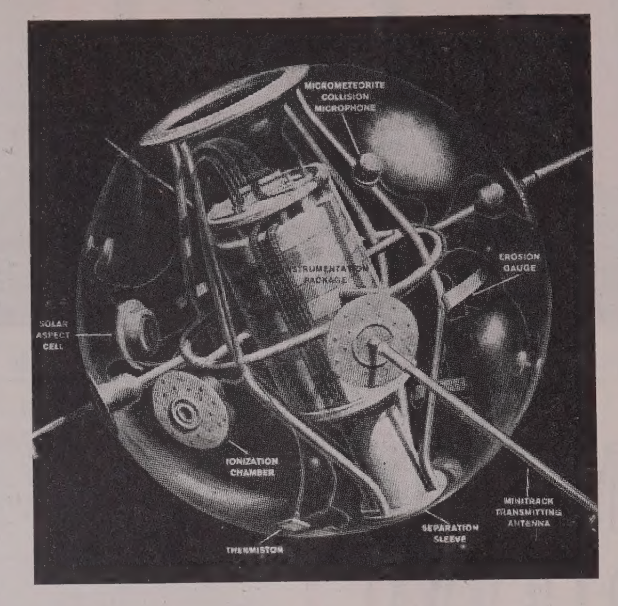
(Pasa a la página siguiente.)

SATELITES Y ESPIRITU

La actualidad de los satélites artificiales plantea de nuevo la antigua y ardua discusión sobre el progreso técnico y la ciencia, en lo que tienen de parejos, obra del hombre y a su servicio. Una vez más la soberbia humana parece tener motivos para confiarse y afirmarse. Pero si echamos la vista atrás podemos comprobar que el hombre se ha visto bastantes veces en situaciones semejantes, pasando fácilmente de la ilusión a la desesperación, de la confianza a la incertidumbre, y que siempre fué postrado al cabo por el dolor y la enfermedad, contra los que la ciencia no logró nada fundamental, sino insignificantes paliativos. Me refiero principalmente a las dolencias del hombre como tal y no a sus afecciones fisiológicas. El hombre cayó siempre víctima de sus propios estados de ánimo y siguió a merced de pasiones feroces y aniquiladoras, tal como ocurre al presente. El progreso parece llevar en sí terribles contradicciones, sencillamente porque la técnica e incluso la ciencia sin alma —existe de hecho una ciencia desalmada— no conduce a ninguna parte positiva, aunque se pueda llegar a la luna. En definitiva, el verdadero dueño del hombre es la muerte, y no escapará, claro está —una autoridad teológica lo ha recordado recientemente— a lo que algunos llamarían, con expresión de sabor existencialista, la garra de Dios.

NINGUN PROGRESO HASTA AHORA ESTORBÓ siquiera que el hombre busque su desgracia ni la evite, demostrando que esta tendencia anida en el fondo de su alma. Al contrario, se ha servido del progreso para satisfacer el instinto que le anima de destrucción de sí mismo y de su propia obra, impulso mortal, suicida, que sólo puede ser salvado por una finalidad trascendente, quiero decir claramente religiosa. Pues el llamado progreso no afecta al perfeccionamiento espiritual, y sin éste todo será ruina y catástrofe, ciega vanidad y ambición que desemboca fatalmente en la tragedia. Repetiré con tantos otros que el progreso verdadero sólo puede ser moral, y que se engañan quienes creen en la moral del progreso técnico e incluso científico, el cual no engendra por sí mismo bienes morales. La independencia y el apoliticismo de la ciencia son mitos como otros cualesquiera.

El dominio —¿qué dominio, en qué medida siempre insuficiente?— de los espacios no significa absolutamente nada respecto del tantas veces aludido dominio del hombre sobre sí mismo, e igual da que las eternas querellas se debatan en los límites familiares, aldeanos, regionales, intercontinentales o siderales. La lucha decisiva del hombre está, por supuesto, dentro de sí mismo, y mientras en su propia alma no encuentra paz y claridad, todo lo demás no le añadirá nada, ni siquiera bienestar material. La ciencia física que parece bastarse a sí misma provoca también confusión y crea miedo y desconcierto. Si



influye en la historia, es a menudo maléficamente, puesto que resulta instrumento de otros poderes a los que se halla supeditada. Claro que hay adoradores de la técnica que cifran en sus conquistas la felicidad del hombre. No soy de ellos. Es inevitable que el progreso técnico y la ciencia llevan consigo ciertas transformaciones en las maneras de vida. Ahora bien, estoy lejos de suponer que ello afecte a lo que considero más esencial y verdaderamente humano. El alma, debatiéndose frente a los eternos misterios, sigue teniendo el mismo destino, y sus anhelos no serán satisfechos jamás en esa dirección. (Si me imputan que confundo técnica y ciencia, preguntaré si no se confunden en los resultados, en la realidad total, ambas actitudes.) Como en los autos calderonianos, el alma y la muerte juegan como protagonistas y su centro permanece invariable.

PUEDE SOSTENERSE QUE NO EXISTE ciencia que, a su vez, no suponga un cierto espíritu fecundo. He aquí la cuestión. ¿Cuál es éste? Porque atenida a sí misma la ciencia es tan vana y tan ciega como cualquier otra actividad. La propaganda política que arrastra consigo semejantes logros científicos sólo impresionará a los convencidos de antemano, a los que dudan, a los impresionables por los avances de la técnica, a la que conceden demasiada importancia, atribuyéndole resoluciones de problemas que escapan a ella por completo, a los que ignoran que el hombre no puede ser redimido por ese camino. La historia ha demostrado muchas veces que es compatible la maldad y la dureza con algunas espectaculares conquistas. Ciertas formas políticas pueden facilitarlas y mantener, sin embargo, la propensión a las más bárbaras catástrofes, aquéllas que implica, efectivamente, que el hombre retrocede con frecuencia a la barbarie y a los instintos destructores, y que se halla presa de ellos sin remedio. El remedio para librarse de tales instintos nada tiene que ver con el tipo de progreso que suponen los satélites artificiales. Un científico, por sabio que sea, suele ser inconsciente de lo que supone su propia conquista y cómo va a ser manejada después. La esclavitud o la libertad del hombre no depende de los científicos que, a su vez, están sujetos, como dije, a otras voluntades. Estos mismos científicos, segura y legítimamente orgullosos de su ciencia, ignoran, como niños, cuál será en definitiva la suerte y la aplicación de sus inventos, instrumentos destinados a otros fines que escapan ya a sus leyes científicas.

Porque, para decirlo de una vez, la política es la que domina la ciencia y no al revés, aunque, naturalmente, haya una cierta correspondencia o interinfluencia. La política, ciencia moral, aprovecha todos los factores, e incluso los crea, pero ella es la que los rige y sólo su espíritu determina su bondad y trascendencia. A su vez, las leyes supremas de la política son difícilmente emulables. Algunos estiman que los afanes científicos acercan a los hombres y que existe algo semejante a una comunidad de los sabios, creencia contradicha cien veces por la historia. Que el trabajo y el estudio del hombre son capaces de grandes hazañas está fuera de toda duda. Ahora bien, la ciencia, sin una filosofía y teología redentoras, no sólo no conduce a ninguna parte, como apunté, sino que puede volverse contra la misma Humanidad afanosa de inventos, como tantas veces ocurrió. La superstición cientificista hace que algunos la consideren en sí mismo salvadora. Profundo error. Sólo el espíritu, y si queremos, el espíritu de esa ciencia, puede traernos alguna salvación. Descubrir grandes secretos de la Naturaleza está muy bien, pero a condición de que otras voluntades e inteligencias no se apoderen de aquellos descubrimientos para sus propios fines, a menudo funestos.

CONFIESO, QUIZA CON UN POCO DE vergüenza, que soy ese español un tanto rupestre a quien las noticias sobre los satélites artificiales le dejan casi indiferente, y que no alteraron en nada mis concepciones acerca de la situación actual de los asuntos humanos, ni siquiera de eso que se llaman problemas internacionales, y muchísimo menos de la suerte del mundo.

Eusebio GARCIA-LUENGO



LEONID SEDOV, creador de los «Sputnik»

LOS DOS FIRMAMENTOS...

(Viene de la página anterior.)

contemplar el curso de estos astros nacidos de la voluntad consciente.

Nada de esto puede causarnos asombro alguno, pues se corresponde con el principio o el axioma previo de que hay un mundo objetivo independiente del hombre y en cuyo seno apareció el hombre. La magnitud de los cambios que el hombre pueda introducir en ese orden objetivo, nunca tendrá la menor importancia, a la larga, pues, en rigor, no cambia nada fundamental. Sólo modifica la disposición de la materia y la distribución de ciertas cargas de energía, en relaciones acotadas, no en el conjunto. Cambiaría algo si el hombre pudiese, por ejemplo, crear algo o destruir algo, en ese fondo automático de materia y energía. Pero, aun cuando el hombre deje tras sí, no ya un satélite, sino cien estrellas, todo será lo mismo, salvo en algo que no tiene sentido para la naturaleza: en la forma de las cosas. Sin embargo, luego veremos que, desde otro punto de vista, a nuestro juicio, aquí ha sucedido «algo» y puede suceder «algo más»; pero no lo veremos ahora, sino después, cuando nos enfrentemos con el segundo sistema de relaciones. De momento, estamos hablando del universo objetivo, en última expresión, físico, y es aquí donde no ha pasado nada fundamental, precisamente.

HEMOS DICHO QUE, EN SI, EL SATELITE artificial no es un hecho científico nuevo, sino un hecho técnico nuevo. Empero, un acontecimiento importante de la técnica puede modificar la ciencia muy profundamente (es el caso del telescopio, del microscopio, de tantos otros instrumentos que fueron decisivos para el progreso científico). Por tanto, sólo teóricamente —en cuanto separamos por medio de una operación analítica, mental, **ciencia** de **técnica**— el satélite no tiene efecto sobre el campo científico. Considerado como hecho complejo (todos los hechos son complejísimos en su objetividad), el satélite puede provocar en la ciencia formidables borrascas de novedad. Por de pronto, sitúa al hombre, por medio de sus instrumentos (mañana, de un modo corporal), fuera de la atmósfera terrestre, y esto permitirá averiguar qué sucede allí realmente, en el aspecto de los fenómenos de detalle. Por ejemplo: los rayos cósmicos. Los rayos cósmicos son la manifestación más poderosa de la energía. Pero sólo nos es dable —les es dable a quienes tienen bastante saber especializado para ocuparse de ellos— observarlos a ras de suelo o a unos cuantos metros de altura, es decir, en el medio, siempre espeso, de la atmósfera. Esta observación, por tanto, actúa sobre unos fenómenos ya desvirtuados de su pureza, porque los rayos han venido rebotando y chocando con los núcleos de muchos átomos, y, así, la observación a ras de suelo habla de oídas, casi, de segunda y tercera mano, respecto al fenómeno primero. Otras muchas cosas podrá enseñar el satélite desde su altura, y estas enseñanzas serán cosecha de la ciencia.

En el orden de la técnica misma no parece necesario insistir y repetir lo que se ha dicho ya reiteradamente desde el primer momento: ante todo, el satélite será auxiliar de los viajes por el espacio y es ya prenda adelantada de que esos viajes son posibles, así como las traslaciones vertiginosas de un punto a otro de la Tierra. No es posible prever todo lo que el satélite lleva implicado, en lo que atañe a la acción del hombre sobre las cosas. Se ha hablado de una «era cósmica», y aun cuando esto de las «eras» nos parece siempre sospechoso, como pronunciamiento previo, como partida «para la guerra de los cien años», esta vez no tenemos por ilícita la expresión.

•

Y HABLEMOS AHORA DEL SEGUNDO GRUPO de relaciones, las del hombre con toda realidad y posibilidad, y consigo mismo, tal vez modificadas estas relaciones por la presencia de esa pequeña bola de metal en el cielo.

¿Filosofará, sentirá, soñará el hombre de otro modo, por efecto de que haya un cuerpo celeste artificial en el firmamento? Decir que no, nos parece precipitado. Si la filosofía fuera un mero sistema de conceptos, diríamos que el satélite artificial no introducirá ninguna modificación en el campo filosófico, ni tampoco en el vario contenido de esa esfera del pensamiento y la emoción mezclados. Es verdad que, conceptualmente hablando, el satélite no cambia nada. Somos los que éramos antes de haber aparecido el satélite en el espacio, lo que fuimos siempre, desde que el hombre es hombre. Las preguntas radicales y radicalmente insolubles, por los meros recursos del pensamiento lógico (hablamos de una lógica de conceptos —deducción, inducción— y de magnitudes), quedan ahí. El satélite no nos dirá nada con su **pío, pío**, con clave o sin ella.

Pero la filosofía no es raciocinio puro, sino —a mi juicio, sobre todo— emoción e intuición (intuición no significa, en este caso, sólo síntesis fulminante, razonamiento a zancadas, sino eso y más: afectividad que lleva en volandas el discurso y precipita la síntesis), iluminación lírica, videncia o ceguera iluminada. Y considerado este aspecto de la filosofía, de la metafísica, el satélite tiene que ejercer alguna influencia sobre el pensamiento filosófico y metafísico, precisamente. Otros sucesos, en sí de orden material, como el descubrimiento de América —pongamos—, modificaron la posición del hombre relativamente a sí mismo y a las llamadas «últimas verdades» (no importa, a estos efectos, que las «últimas verdades» se hayan quedado tan tranquilas por el hecho de que un «Nuevo Mundo» fuese «descubierto», porque quien no se quedó tranquilo fué el hombre). Y es el caso que, ahora, no se trata de «descubrir» un «nuevo mundo», sino de explorar muchos mundos novísimos, y hasta de la posibilidad de sembrar por el espacio, en los demás astros, si fueren habitables —¿y por qué alguno de ellos no ha de ser habitable?— la simiente de la especie.

Es cierto que el hombre sigue encerrado en la cárcel de su molde objetivo. Pero esta cárcel tiene las paredes más alejadas que la pequeña cárcel del planeta donde hemos nacido. Eso es todo,

(Pasa a la página 24.)

Las "bachas"

Cuento de ELENA SORIANO

■

Las **bachas** estaban a las afueras del pueblo, un poco más allá de las pequeñas y redondas eras que lo ceñían como un cinturón de monedas. (Desde el campanario, las monedas parecían de plata en invierno, con las escarchas, y de oro en verano, con las parvas tendidas.) A las niñas nos parecía que las **bachas** estaban muy lejos, y que ir a ellas era una aventura audaz y arriesgada, como lo es atravesar el bosque para los niños de los pueblos que lo tienen. Nuestro pueblo no tenía bosque. Sólo tenía, por un lado, cebadas ruines y melonares de secano y, por el otro, colinas bajas, cubiertas de esparto: por esto, nuestro pueblo no olía bien, sobre todo cuando, al anochecer, venía el viento del nordeste... En nuestro pueblo no había más árbol que la higuera del señor cura. Pero nosotras, las niñas, jamás echamos de menos un bosque —aunque supiéramos, por los cuentos, que en los bosques están los castillos y las princesas encantadas y los elefantes y los leones—; porque nosotras teníamos las **bachas**. Ibamos a ellas sólo en verano, cuando por los campos había gente tranquilizadora, cuando las tardes eran largas y daba tiempo a jugar mucho entre la salida de la escuela y el toque del ángelus. Nos reuníamos en pandilla y hacíamos el camino de prisa, devorando la merienda —onza de chocolate, o poza de pan y aceite—, disputándonos, de antemano, los papeles del juego y, sobre todo, los puestos a ocupar en las **bachas**: los más codiciados, pese al calor del verano, eran los que recibían mejor y más tiempo el sol.

Siempre, al llegar, lanzábamos gritos de entusiasmo y nos precipitábamos, peligrosamente, por el enorme barranco, a tomar posesión de la desierta, resplandeciente ciudad: una extraña ciudad excavada en forma de anfiteatro en el flanco de la colina, y donde h a b í a múltiples escalinatas, plataformas colgantes, rinconeras y hornacinas, basas y cornisas caprichosas. Todo en miniatura —a nuestra medida—, tan irregular y tan absurdamente situado como en los cuentos y en los sueños, y todo ello, como de cristal, pero no de un cristal corriente e incoloro, sino irisado, espejeante y variopinto. Una ciudad tan maravillosa, con moradas tan ricas, que allí no se podía jugar a las casitas, ni a ser tenderas, sino a los palacios y a ser princesas y hadas. El palacio de la niña que hacía siempre de reina y que era, naturalmente, el más caluroso, cambiaba de color: según desde donde se mirase, resultaba ser de rubíes, de topacios, de amatistas, de esmeraldas... La niña que hacía siempre de reina era, claro está, la **mandamás** de nuestra cuadrilla. Se llamaba Mariíta, y era pequeñaja, flaca y rubiata, con el pescuezo largo y los ojos demasiado grandes y móviles: hasta tartajeaba un poco, cuando la contradecían y se ponía nerviosa. Yo la encontraba fea y petulante, y, por entonces, creía que si nos dominaba tan fácilmente era sólo por ser hija del alcalde y por recibir lecciones particulares de la maestra. Pero después comprendí que no era por eso, sino porque tenía imaginación y poder para excitar la nuestra, y también porque ya la rodeaba el halo misterioso y poético de la predestinación... En las **bachas**, aún era mayor su prestigio, porque allí era fácil admitir que vivíamos en los jardines de Aladino, o en el palacio del rey moro, o en el mismísimo fondo del mar, y allí representaba Mariíta con más fervor y gracia que nunca el papel de lánguida sultana o el de traviesa sirenita que atrae a los navegantes cantando y peinándose las crenchas rubias con verdadero «peine de cristal». Porque allí eran también de cristal todos los objetos y muebles que usábamos, desde las bandejas a las sillas. Allí no había una sola cosa que no fuese de materia preciosa, coruscante e irisada... Para las niñas de ahora, que viven entre plexiglás, puede que no resulte tan extraordinaria nuestra suerte; pero todas las de entonces nos hubieran envidiado. Pues nosotras, niñas pobres de un mísero pueblo de la estepa castellana, que no teníamos un solo juguete, que jamás habíamos visto jardines ni fuentes ni siquiera el tren, ni siquiera casas de dos pisos; nosotras, niñas mal alimentadas, vestidas con ropas descoloridas y remendadas, con las manos y el rostro curtidos, con los cabellos ásperos y deslustrados por el asoleo y las aguas calizas; nosotras tuvimos el privilegio de jugar tardes enteras en el corazón del arco iris...

Claro que nuestra dicha no siempre era larga ni respetada. De pronto, cuando más absortas estábamos en la ceremonia de una boda o una coronación, unos hombres enyesados y de malas trazas llegaban al borde del barranco y nos gritaban, con áspera bondad:

—¡Eh, muchachas, fuera de aquí! ¡Largo, cuanto antes!

Sabíamos por qué nos arrojaban así, y obedecíamos en el acto, escalando precipitadamente el anfiteatro o buscando su única salida, en rampa hacia el horno de yeso y la pequeña era de trillarlo. Una vez fuera, corríamos como locas, sin cambiar palabra, hasta salvar buena distancia. Y entonces nos parábamos, apiñadas, silenciosas, con el corazón latiendo fuerte, a la espera... Apenas sonaba el estampido del barreno, que nos hacía cerrar los ojos, nos rebullíamos excitadas y volvíamos, otra vez corriendo, a ver lo que había sucedido. Siempre había sucedido algo: siempre, algún rincón de nuestro pequeño mundo cristalino, a veces el más hermoso, había sido destrozado, pulverizado, eliminado para siempre. Pero —¡milagro que raramente ocurre en las destrucciones humanas!— en su mismo lugar había surgido ya otro mundo nuevo, más bello o más feo, siempre más interesante, porque era distinto: recorrerlo, descubrir sus detalles inesperados, transfigurarlo, poner nombres y crear símbolos, nos colmaba de gozo.

—¡Me he quedado sin casa!

—¡Y yo! Pero mira, esta es más grande: para mí. ¡Tiene un silloncito con techo!

—¡Ay, hija, para tí, no! Tú no eres la reina. Es para Mariíta.

¡Dichosa Mariíta! ¡Cuándo nombrarían otro alcalde!

Otras veces, sobre nuestra escondida ciudad caía una vandálica horda de chiquillos de nuestra edad, que nos disparaban chinas y gamones a las pantorrillas y que devastaban nuestras moradas diamantinas, pisoteando nuestros muebles de cristal,



destruyendo la minuciosa simetría de nuestros comedores, nuestros salones, nuestras alcobas... O bien, cuando los chicos eran un poco mayores, nos asediaban con palabras y gestos soeces, con empujones y abrazos de oscura significación, pero que ya intuíamos y nos infundían un inmenso terror y unas fuerzas insólitas para rechazarlos desesperadamente y escapar de ellos y correr jadeantes hasta las eras, donde había personas mayores... A pesar de todo, los peores atentados venían, precisamente, de las personas mayores: cuando algún domingo encontrábamos en nuestro diván más cómodo una pareja de novios que con sus indiscretas caricias estimulaban nuestra curiosidad, alimentaban nuestra precoz sabiduría, nos envejecían de pronto, impidiéndonos jugar ya a princesas y a hadas y sugiriéndonos juegos menos candorosos; o cuando se paseaba por allí cualquier matrimonio viejo, hablando a voces de su dinero ahorrado, de sus enfermedades, de sus mulas, del yeso que iban a comprar para alzar la cuadra; ó cuando era el mismo maestro de escuela, que peroraba entre un grupo de alumnos y cogía, sin miramientos, el «peine» de Mariíta, le llamaba «Sulfato-hidratado-de-cal-cristalizado-en-sistema-monoclínico» y se lo llevaba en un bolsillo; o bien sacaba su navaja y la metía entre los bordes del precioso objeto para ir sacando de él, una tras otra, hojas finísimas, transparentes y pulidas, con delicadas vetas de los siete colores, que sólo miraba un instante y tiraba luego desde lo alto, viendo con indiferencia cómo se pulverizaban, y sacando también otra conclusión absurda:

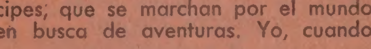
—Por eso se llama también «hojosa»...

¡Si, al menos, nos hubiese dado los trozos, hubiésemos llenado de espejos el palacio de Mariíta,, para consolarla!... ¡Personas mayores! ¡Llegaban allí a destruir nuestro mundo con más violencia e irremisión que los canteros, nos vedaban la ficción, despojaban a las **bachas** de toda condición fantástica, llamaban al pan, pan, y a las piedras, piedras!... Por eso, si las personas mayores no se marchaban pronto, nos íbamos nosotras, rabiosas y tristes por haber perdido la tarde, o sea, las horas de sol: en cuanto éste trasponía la cantera, parecía caer sobre ella un polvo gris, mortecino y realista, y nuestra ciudad perdía, de pronto, sus colores y sus brillos, se quedaba toda blancuzca e inmóvil, convertida en piedra, como aquella otra ciudad muerta de las Mil y una Noches. Entonces, repentinamente fatigadas y algo confusas, nos volvíamos al pueblo, cogidas todas por las manos «a tapar la calle» y cantando, para espantar miedos, premoniciones, nostalgias, en fin, vagos sentimientos casi adultos...

Pero las **bachas** —ya lo he dicho— eran para los juegos de verano. En cuanto empezaba el otoño, teníamos que dejarlas, no sólo porque las tardes eran cortas, sino porque empezaban las lluvias y el barranco se iba llenando de agua: un agua sucia y amarilla, con espuma parda, un agua quieta y temerosa, que hasta repugnaba contemplar. Durante varios meses, no aparecíamos por allí. Jugábamos en las solanas, en los porches de los corrales, en las cuadras, a los juegos de invierno: el escondite, el truque, a la comba, el columpio, el zurriago... Y también, a ratos, nos distraía contar cuentos a la lumbre o mirar a los hombres trabajar en el esparto: ver convertirse los montones estropajosos y malolientes en interminables soguillas, que los operarios medían velozmente por brazas y dejaban arrolladas sobre sí mismas, como serpientes de largura y delgadez inverosímiles, y que después iban juntando, cosiendo y trenzando, hasta dejarlas transformadas en peludos confortables, en tiesas esteras de lindo dibujo, en serones y espuertas de rasposo contacto... Pero, de todos modos, no olvidábamos nuestra ciudad sumergida. Y en nuestro recuerdo, era todavía mil veces más hermosa. Mariíta no podía vivir de pura nostalgia por sus palacios de verano, y sus exaltadas evocaciones nos hacían sentir más impaciencia por la vuelta del buen tiempo. En la primavera, cantarían las ranas en el barranco y el amarillo charco espeso se iría achicando, poco a poco, como el aceite helado al pasar por un embudo. Y una de las cosas que a nosotras, las niñas, nos preocupaba más, era saber dónde irían a parar aquellas r a n a s que cantaban. Mariíta decía:

—Todas ellas se convierten en príncipes, que se marchan por el mundo en busca de aventuras. Yo, cuando





(Pasa a la página siguiente.)

■ ■ ■

LOS POETAS DIALECTALES

«No es que la lengua nacional, herencia común de una patria que abraza regiones numerosas y distintas por temperamento, historia y cultura, sea incapaz de interceptar los espíritus; pero los dialectos son aún espejos más fieles, más espontáneos, acaso primigenios, del interior lenguaje que precede a todo fenómeno lingüístico.

»De vosotros son conocidas las relaciones recíprocas que existen entre la lengua y los dialectos y a cuantas arduas cuestiones dan solución, señaladamente cuando se quiere remontarse a los orígenes. De cualquier modo que se haya realizado su desarrollo histórico, parece poder decirse que, mientras la lengua, como medio de expresión y de comprensión que posee la ventaja de un grupo más vasto, se resiente a menudo de lo abstracto y convencional, los dialectos, al contrario, manifiestan las percepciones y los impulsos del espíritu con mayor inmediatez y vivacidad, pues expresan sensaciones que directamente atañen a la naturaleza y a la vida. Por ello, el dialecto es en sí, al menos en el origen, poesía, es decir, personal y cálida efusión de los movimientos del espíritu.

»... Otras notas son un característico sentido de moralidad, la alta estima por los valores de la familia, la piedad hacia los débiles y los que sufren, el culto de la simplicidad y de la austeridad de la vida. Como los dialectos son indiscutibles testimonios de estos valores característicos de nuestro pueblo, ellos deben ser los depositarios y casi la piedra de toque de la conciencia nacional.»

(Del discurso del Papa a los poetas dialectales de Italia, que publica íntegro la revista «Ecclesia», en su número del 26 de octubre.)

EL HOMBRE Y LA GENTE

Julián Marías, tan conocido por sus glosas de la filosofía y de la persona de Ortega y Gasset, publica en «Insula» (núm. 130) un largo estudio sobre la obra póstuma del filósofo, que es a su vez el primer volumen de sus obras inéditas.



LA LIBERTAD DE CATEDRA Y LA FUNCION PUBLICA

Bajo este título, publica la revista «Arbor» un estudio de Manuel Utande, que se presta a múltiples y fecundas consideraciones. El articulista ejemplariza, en un primer apartado, el artículo 170 de la vieja Ley de Instrucción pública, de 9 de septiembre de 1857, «conforme al cual se podía castigar a un profesor por infundir en sus discípulos ideas perniciosas», y aboga por que este precepto sea reproducido en disposiciones más modernas.

En otro apartado se refiere a las cátedras donde se exponen libremente el darwinismo y el socialismo, como a cátedras de «pestilencia». El señor Utande se basa para ello en la clásica doctrina de las diferencias *de derecho* entre el «error» y la «verdad», y afirma que el Estado tiene el «deber gravísimo» de proteger a los alumnos de los errores doctrinales de sus profesores, dado que el discípulo difícilmente puede juzgar de ellos, debido a «su inexperiencia y su inferioridad doctrinal».

Otros muchos aspectos del estudio del señor Utande merecen atención. Tales, por ejemplo, la distinción entre *ideas esenciales* e *ideas accidentales*, competencia del Estado en cada una de estas esferas de ideas, etcétera.

En el mismo número de la revista («Arbor», septiembre-octubre) publican trabajos de interés general, en el campo de las letras, José Ignacio Alcorta, sobre Moral de Situación; José L. López Aranguren, etc.



UNGARETTI Y QUASIMODO HABLAN DE POESIA

LA FIERA LETTERARIA, semanario de las letras, las artes y las ciencias que dirige el gran escritor italiano Vincenzo Cardarelli, es una de las mejores revistas literarias de Italia; por su contenido, sin duda, la mejor, en cuanto al ámbito peninsular se refiere. La mayoría de las grandes firmas italianas pasan por sus páginas; y sus textos, sin prescindir en modo alguno de la actualidad, alcanzan un alto valor doctrinal y literario.

Ya en otras ocasiones nos hemos ocupado en INDICE de esta revista. En uno de sus últimos números —el de 20 de octubre de 1957— se incluyen dos textos sobre poesía, originales de Giuseppe Ungaretti y Salvatore Quasimodo, los dos, con Montale, más grandes poetas vivos de la lengua italiana. «Un escritor, un poeta —dice Ungaretti— está siempre comprometido»; «el poeta, cuando alcanza a expresarse, se halla arraigado en la historia, y no puede, si es poeta, olvidarse del sufrimiento humano que le circunda». Es curioso oír estas palabras en labios de quien ha pasado en su patria y en el extranjero por el gran representante del «hermetismo». Pero la verdad es que la poesía de Ungaretti, que busca la perfección y la exactitud formal y de contenido, ha estado siempre enraizada en el hombre y en sus pasiones eternas.

Por su parte, Quasimodo hace notar que en la poesía contemporánea lo que prevalece es el hombre, el hombre sobre esta tierra, en su «jornada de amor y de dolor», compartida con sus semejantes. «El poeta se ha encontrado de improviso lanzado fuera de su historia interna, en el olor de la sangre abrasada...; el discurso privado (lírico) ha tenido un desarrollo inesperado: se ha hecho coral; la poesía lírica se ha contaminado con la elegía y con la épica...»; «el poeta (el hombre) intenta situarse en su espacio real —no en el ideal— para no ser golpeado nuevamente por la espalda mientras contempla desde su interior el ocaso de las Pléyades.»

Ambos textos de poesía, el de Ungaretti y el de Quasimodo, fueron leídos por sus autores en una reunión tenida en Roma entre poetas italianos y rusos.

ABSIDE, de la Facultad de Teología S. J. de Oña (Burgos), establece en su editorial del número correspondiente a los meses de septiembre-octubre una posición precisa de las jóvenes generaciones de sacerdotes y religiosos respecto a ciertas actitudes fundamentales. Dentro y fuera de España —sobre todo fuera— se habla con frecuencia de lo que estas jóvenes generaciones van a significar en un futuro próximo. La revista simpatiza con otras publicaciones semejantes, tales como "Proyección", "El Ciervo", "Incunable", etc.

NUESTRO TIEMPO (septiembre-octubre), revista dirigida por Antonio Fontán, publica varios trabajos de interés, entre ellos uno de José Luis Vázquez Dodero, sobre El Naturalismo y la Pardo Bazán.

LA BIENNALE dedica los números 28-29 a la XXVIII Exposición Internacional de Arte. La información gráfica de los trabajos es completísima.

LETRAS, publicación de la Dirección General de Bellas Artes de San Salvador, reproduce, en los números 14-16, la Conferencia sobre Don Quijote, de Juan Fernández Figueroa, publicada en INDICE, y un trabajo de Diego Pérez, desde Méjico, a propósito de Ortega y Gasset. LETRAS, por los números que conocemos de ella, es una publicación muy digna de estima.

EL CIERVO se ocupa, en una nota elogiosa, de Albert Schweitzer.

LE JOURNAL DES POETES, Organo oficial de las Bienales Internacionales de Poesía de Knokke-Le Zoute, publica un trabajo de interés sobre La poesía noruega de hoy. Su autor es Rolf N. Nettum.

GANIGO, de Poesía y Arte, se ocupa de Vicente Aleixandre, con motivo de la estancia del poeta en Tenerife.

PIEDRALVES publica, en su número 5, colaboraciones de Carlos Salomón (†), Alberto de la Puente y otros. Reseñamos con calor y satisfacción estas pequeñas publicaciones locales, que son como las raíces de las que se nutren "las grandes".

PAPELES DE SON ARMADANS, octubre 1957. Ensayos de Américo Castro sobre La Orientalidad de los musulmanes de al-Andalus, y de Guillermo de Torre, sobre Ortega, teórico de la literatura. En la sección El Hondero se dan doce poesías de Gottfriend Benn y un largo poema de Luis Cernuda. El propio Cela ha creado un dialoguillo humorístico sobre "el olor que dicen Tenerife".

LOS CUADERNOS JULIO HERRERA Y REISSIG

Nos llegan de Montevideo los núme-ros 47, 48 y 49 de los «Cuadernos Juli[o] Herrera y Reissig», de poesía, que dirig[e] Juvenal Ortiz Saralegui. Estos «Cuader-nos» han publicado ya, a lo largo d[e] sus números, un considerable manoj[o] de poemas y de poetas, sin subvenció[n] oficial alguna, y gracias «a la solidar[i]dad de sus suscriptores y amigos», segú[n] se indica en una solapa. Meritorio tra-bajo, ya que, además de la variedad [de] la calidad —con naturales altibajos— d[e] los poemas, la edición de los «Cuader-nos» es pulcra y clara, aunque el nú-mero de páginas sea muy reducido.

En el primero hay una selección d[e] poemas de Ricardo E. Molinari, Emm[a] de Cartosio, Gladys Burci, Leda Valla-dares, Leopoldo Benites Vinueza, Ame-lia M. Biagioni, María Elena Walsh, Vi-cente Basso y Gabriela Mistral. De entr[e] ellos destaca el penetrante y amarg[o] «Breve canto de soledad», de Benite[s] Vinueza (ecuatoriano), y los dos poema[s] del uruguayo Vicente Basso Maglio, d[el] libro «Canción de los pequeños círculo[s] y de los grandes horizontes», su obr[a] más importante, publicada en 1927.

El número 48 contiene la «Fábula d[el] cielo», poemas por Mariano Olivera Ubio[s], autor de otros dos libros publicados e[n] 1950 y 1953. En éste destaca el poem[a] «¿Adónde fuimos?», donde Olivera, e[n] rica sucesión de imágenes y utilizand[o] diestramente el verso libre, nos present[a] un cuadro profundo y significativ[o]. También el largo poema «Canto de [la] soledad recobrada» es muy digno d[e] consideración. Nos parecen menos ace[r]tados, en cambio, sus sonetos.

De los «Sonetos a una rosa blanca», d[e] Uruguay González Poggi (núm. 49 d[e] estos cuadernos), debe señalarse el gra[n] esfuerzo del poeta por la perfección fo[r]mal, aunque los contenidos sean d[e] menor vitalidad y fuerza.

■ ■ ■

Las "bachas"

(*Viene de la página anterior.*)

sea mayor, me encontraré uno de ellos y nos casaremos, pues para eso soy la reina de las **bachas**.

Bueno, pues Marita no tuvo paciencia para esperar a ser mayor. Fué aquel año que el invierno fué tan largo y llovió tanto y todo el pueblo olía más que nunca a esparto putrefacto. Estuvimos casi cinco meses sin poder acercarnos siquiera a las **bachas**. Y luego, un día de febrero, muy frío, pero con sol, estábamos jugando a los alfileres en las losas del atrio de la iglesia, y como en esto no cabía fantasía ni mandonismo, sino buen pulso y picardía, todas nos pusimos a burlarnos de Marita, porque tenía sabañones y llevaba mitones grises y no movía bien los dedos. Y ella, como siempre que necesitaba rehacer su prestigio, empezó a hablar de las **bachas**:

—Ya no lloverá más y pronto volveremos. Yo tengo pensado un juego mejor que ninguno.

—Nunca más podremos volver —dijo alguien: ¿fuí yo?—. Ha caído tanta agua, que las **bachas** nunca ya se quedarán secas.

—¡Mmmm...mmmentira! ¡Sss...se secarán como siempre, ya lo veréis!

—No se secarán —confirmó otra niña un poco mayor—. Aquello se ha vuelto un mar, con peces y todo: mi hermano los ha visto. La maestra dice que el mar no se puede secar. ¡Te quedaste sin palacios, Marita!

Marita frunció el entrecejo y se quedó un segundo pensativa: era una orgullosa y una imaginativa contumaz. Serenamente, sin tartamudear, dijo:

—Sí: tengo mis palacios. Aunque estén debajo del agua, cuando yo quiero bajo y los veo, pues para eso soy la «**serena**» de la mar.

Todas nos echamos a reír a carcajadas y a gritar a coro:

—¡Cobarde, si no te atreves! ¡Cobarde, si no te atreves!

Y aquella misma tarde, Marita desapareció. Durante la noche, hombres con mantas sobre los hombros, llevando luces, y con el alcalde en cabeza, la estuvieron buscando por todas partes. Y apenas fué de día, hasta las mujeres, con sus pañuelos negros atados bajo la barbilla y sus mantones de felpa apretados contra el pecho, hasta los chiquillos, arropados con bufandas, nos echamos a los campos, que crujían y brillaban como el papel del chocolate. Nosotras, las niñas, íbamos sin mirarnos siquiera unas a otras, cada cual pegada a las faldas de nuestra madre. Callábamos y aguardábamos: no sabíamos bien si una catástrofe o un prodigio...

Cuando sacaron a Marita de las **bachas**, tenía los ojos más abiertos y maravillados que nunca, pero estaba toda embarrada y tan horrible como todos los muertos. Y tenía agarrotada con una mano la más hermosa hoja de selenita que yo he visto jamás...

Aunque luego llegó el verano y las **bachas** se secaron, las chicas de mi panda no volvimos a jugar allí. Aquella primavera había terminado nuestra infancia.

Librería por Correspondencia

NOVELA

2.211.—CAJON DE SASTRE, de C. J. Cela. 60 ptas.

2.212.—SAUDADES DE PUERTO RICO. LA PUREZA CAUTIVA, de José A. Balseiro. 80 ptas.

2.214.—LOS QUE SE FUERON, de Concha Castroviejo. 60 ptas.

2.215. PLANETA 54, de A. y Jeanne Cremieux. 30 ptas.

2.216.—JAN Y THERESE, de Marie Anne Demarest. 60 ptas.

2.217.—LA NIÑA DE LUZMELA. RONDA DE GALANES, de C. Espina. 35 ptas.

2.218.—EL BOSQUE ANIMADO, de W. Fernández Flórez. 60 ptas.

2.219.—EL CAPITAN REBELDE, de Franz Gerby. 70 ptas.

2.220.—LOS GYURKOVICS, de Ferenc Herczeg. 50 ptas.

2.221.—LA ESTANCIA VACIA, de Charles Morgan. 35 ptas.

2.222.—EL ASESINATO DE LONDON LEW, de H. S. Keeler. 50 ptas.

2.223.—NOCHES DEL VERDUGO, de H. S. Keeler. 50 ptas.

2.224.—HONDO, de Louis Lamour. 60 ptas.

2.225.—LA SOMBRILLA ROJA, de K. Lindemann. 60 ptas.

2.226.—EL TIEMPO, de Ana María Matute. 60 ptas.

2.227.—MIS MEMORIAS, de Miguel Mihura. 60 ptas.

2.228.—LA FUERZA SIN NOMBRE, de N. Nakorov. 80 ptas.

2.229.—EL FUROR DE VIVIR, de Nicholas Ray. 40 ptas.

2.230.—CARTAS, de Marquesa de Sevigné ("Crisol"). 35 ptas.

2.231.—NOVELAS DE INTRIGA, de Edgar Wallace. 200 ptas.

2.232.—EN LA HOGUERA, de J. Fernández Santos. 65 ptas.

2.233.—AMOR, de Henry Green. 50 ptas.

2.234.—HISTORIAS DE CADA DIA, de Amillo. 60 ptas.

2.235.—IMPACIENCIA DEL CORAZON, de Stefan Zweig. 75 ptas.

2.236.—LA CONCIENCIA DE ZENO, de Italo Svevo. 65 ptas.

2.237.—VERAS EL CIELO ABIERTO, de Gilbert Cesbron. 70 ptas.

VIAJES

2.238.—LA LLAMADA DE LAS PROFUNDIDADES, de Almetlla. 110 ptas.

2.239.—HISTORIAS DEL AMPURDAN, de José Pla. 60 ptas.

2.240.—LA CONQUISTA DEL ESPACIO, de Bonestell. 150 ptas.

2.241.—GALICIA, de Martínez Barbeito. 350 ptas.

2.242.—EL PAIS VASCO, de Pío Baroja. 300 ptas.

2.243.—VIAJES POR TIERRAS DE ALICANTE, de Coloma. 80 ptas.

2.244.—TIERRA DE TIGRES Y MARES DEL SUR, de Stradberg. 120 ptas.

2.245.—MI ESPAÑA PARTICULAR, de Edgar Neville. 60 ptas.

2.246.—EL ULTIMO PARAISO DE LOS ANIMALES SALVAJES, de B. Grzimek. 120 ptas.

DERECHO

2.247.—UNA SOCIOLOGIA DE LA HISTORIA JURIDICA, de Beneyto. 60 ptas.

2.248.—EL EMBARGO DE BIENES, de Carreras Llansana. 200 ptas.

2.249.—FORMULARIO DE CONTRATOS, DOCUMENTOS Y ESCRITOS. 150 ptas.

2.250.—DIVORCIO, SEPARACION DE CUERPOS Y NULIDAD DEL MATRIMONIO EN LAS NACIONES LATINOAMERICANAS, de Ricardo Gallardo. 250 ptas.

2.251.—TEXTOS AEREOS INTERNACIONALES, de C. S. I. C. 125 ptas.

2.252.—LA RESERVA DE PLAZA. INSTITUCION LABORAL, de Granell. 100 ptas.

2.253.—DERECHO INTERNACIONAL PUBLICO, de Verdross. 120 ptas.

2.254.—LA ABOGACIA EN ESPAÑA Y EN EL MUNDO, de Fernández Serrano. Dos vols. y apéndice. 400 ptas.

2.255.—LEGISLACION DE ARRENDAMIENTOS URBANOS, SISTEMATIZADA Y DE ACUERDO TRIBUNAL SUPREMO, de Diego Hernández. 400 ptas.

2.256.—ACCIDENTES DEL TRABAJO Y ENFERMEDADES PROFESIONALES, de Carlos del Peso. 200 ptas.

ARTES PLASTICAS

2.257.—MUSEOS DE PINTURA EN MADRID, de B. de Pantorba. 475 ptas.

2.258.—HIERRO FORJADO, de Anselmo Barbieri. 88 ptas.

2.259.—EDICIONES CISNE: XIX siècle. Peinture flamande. Peinture Italienne. Peinture Anglaise. Peinture Hollandaise. Cada volumen. 468 ptas.

2.260.—EDICIONES SKIRA: Montmartre. Venise. Paris d'autrefois. Paris d'aujourhui. Cada volumen. 400 ptas.

2.261.—TECNICA DEL DIBUJO, de Commelerán. 56 ptas.

2.262.—TESORO ARTISTICO DE ESPAÑA: El Greco, Camón, Aznar. Doce reproducciones a todo color. 140 ptas.

CIENCIAS

2.263.—CURSO DE APLICACIONES INDUSTRIALES DE LA ESTADISTICA, de C. S. I. C. 50 ptas.

2.264.—CURSO DE MATEMATICAS PARA TECNICOS, QUIMICOS Y BIOLOGOS, de Vidal Abascal. 250 ptas.

2.265.—ELEMENTOS DE INGENIERIA QUIMICA. 450 ptas.

2.266.—LAS BASES FISICAS DE LA MENTE, de Sherrington, etcétera. 68 ptas.

2.267.—CONTROL AUTOMATICO, de Scientific American. 50 ptas.

2.268.—FISICA Y QUIMICA DE LA VIDA, de Scientific American. 50 ptas.

2.269.—LA NUEVA ASTRONOMIA, de Scientific American. 50 ptas.

2.270.—GEOMETRIA DESCRIPTIVA APLICADA AL DIBUJO INDUSTRIAL, de Madirolas. 75 ptas.

POESIA

2.271.—LOS CUADERNOS DE MALTE L. BRIGGE, de Rilke. 76 ptas.

2.272.—EL POEMA EN PROSA EN ESPAÑA, de G. Díaz Plaja. Estudios y Antología. 100 ptas.

2.273.—CUANTO SE DE MI, de José Hierro. 30 ptas.

2.274.—EGLOGA DE GABRIEL MIRO, de Adriano del Valle. 30 ptas.

2.275.—LOS DIAS TERRESTRES, de Vicente Núñez. 12 ptas.

2.276.—LA ILIADA, de Homero. 18 ptas.

2.277.—POESIAS: MARIA, de Jorge Isaac. 35 ptas.

2.278.—EL CRISTO DE VELAZQUEZ, de Unamuno. 13 ptas.

2.279.—AUSENCIA, de Alonso Gamo. 35 ptas.

2.280.—DIARIO DE POETA Y MAR, de J. R. Jiménez. 60 ptas.

2.281.—SONETOS INTERIORES. 60 ptas.

ENSAYO

2.282.—MEDITACIONES DEL QUIJOTE, de Ortega. Extensamente comentado por Julián Marías. 80 ptas

2.283.—LO INEVITABLE EN LA HISTORIA, de Isaiah Berlin. 64 ptas.

2.284.—EL RASTRO DEL DINOSAURIO, de A. Koestler. 88 ptas.

2.285.—LA IMAGEN DE LA NATURALEZA EN LA FISICA ACTUAL, de Werner Heisenberg. 45 ptas.

2.286.—CARTAS DE VIAJE, del Padre Teilhard de Chardin. 65 ptas.

2.287.—PAZ EN EL ALMA, de Fulton Sheen. 60 ptas.

2.288.—BECQUER DE PAR EN PAR, de H. Carpintero. 65 ptas.

2.289.—EL HOMBRE PREHISTORICO Y LOS ORIGENES DE LA HUMANIDAD, de Obermaier, etc. 120 ptas.

2.290.—LA CIENCIA FISICA Y EL FUTURO DEL HOMBRE EUROPEO, de Pedro Caba. 200 ptas.

2.291.—EL ESPIRITU EUROPEO, de Benda, Jaspers, etc. 100 ptas.

2.292.—EL ARTE EN SU INTIMIDAD, de Gaya Nuño. 80 ptas.

HISTORIA

2.293.—EL MISTERIO DE LOS HITITAS, de W. Ceram. 225 ptas.

2.294.—EL ULTIMO MUSSOLINI, de Bruno Spampanato. 325 ptas.

2.295.—UN MUNDO INDIVISIBLE, de Adenauer. 64 ptas.

2.296.—ESTUDIO DE LA HISTORIA, de Toynbee. Cada volumen. 300 ptas.

2.297.—EL SIGLO DE LUIS XIV, de Voltaire. 175 ptas.

2.298.—ESPAÑA PRIMITIVA Y ROMANA, de Caro Baroja. 500 ptas.

2.299.—EL SIGLO DE ORO, de Igual Ubeda y Subías. 600 ptas.

2.300.—LA EMANCIPACION DE AMERICA Y SU REFLEJO EN LA CONCIENCIA ESPAÑOLA, de M. Fernández Almagro. 100 ptas.

2.301.—LA ULTIMA EXPANSION ESPAÑOLA EN AMERICA, de Hernández Sánchez-Barba. 160 ptas.

2.302.—EL ADELANTADO, de Galvíz Madero. 150 ptas.

2.303.—HISTORIA DE ROMA, de Mommsen. 225 ptas.

MUSICA

2.304.—EL NIÑO Y LA MUSICA, de Kurt Pahlen. 120 ptas.

2.305.—LA EVOLUCION DE LA MUSICA: DE BACH A SCHOENBER, de Leibawitz. 80 ptas.

2.306.—ARMONIA TRADICIONAL, de Paul Hindemith. 50 ptas.

2.307.—LA VOZ, de Camuyt. 120 ptas.

2.308.—LA EDUCACION MUSICAL, de Levignac. 80 ptas.

2.309.—EL ESTUDIO DEL CANTO, de M. Mansion. 50 ptas.

2.310.—BELA BARTOK, de Serge Moreux. 70 ptas.

2.311.—PERFILES DEL JAZZ, de O. Ortiz. 70 ptas.

2.312.—ACLARACIONES SOBRE ESCUELA ITALIANA DE CANTO, de della Riva. 76 ptas.

2.313.—PEQUEÑO DICCIONARIO MUSICAL, de Rubertis. 50 ptas.

ECONOMIA

2.314.—CONTABILIDAD NACIONAL, de Ohlsson. 150 ptas.

2.315.—METODOLOGIA DE LA CIENCIA ECONOMICA, de Marchal. 213 ptas.

2.316.—DESARROLLO DEL SISTEMA MONETARIO, de Di Meglio. 60 ptas.

2.317.—TEORIA ECONOMICA DE LA CONTABILIDAD, de Fernández Pirla. 225 ptas.

2.318.—PROMOCION DE VENTAS, de Gross y Hougton. 185 ptas.

2.319.—NUEVOS HORIZONTES EN LOS NEGOCIOS, de Hirsch. 70 ptas.

ESTUDIOS LITERARIOS

2.320.—LA LITERATURA COMPARADA, de Guyard. 30 ptas.

2.321.—ENSAYOS LITERARIOS, de Remos. 75 ptas.

2.322.—HISTORIA DE LA LITERATURA UNIVERSAL, de Martín de Riquer y J. M.ª Valverde.
Tomo I. 400 ptas.

2.323.—LA HORA DEL LECTOR, de José M.ª Castellet. 35 ptas.

2.324.—HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE, de Arnold Hauser.
Tres vols. 425 ptas.

2.325.—VALERA O LA FICCION LIBRE, de Montesinos. 66 ptas.

2.326.—ESCRITORES REPRESENTATIVOS DE AMERICA, de Luis Alberto Sánchez.
Dos vols. 160 ptas.

2.327.—NOVELISTAS ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XIX Y XX, de Pérez Minik. 100 ptas.

2.328.—TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO, de Torrente B. 115 ptas.

2.329.—ESTUDIOS SOBRE POESIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA, de Luis Cernuda. 90 ptas.

2.330.—PANORAMA DE LA LITERATURA FRANCESA ACTUAL, de Gaetán Picón. 225 ptas.

2.331.—LA HUELLA ESPAÑOLA EN LA LITERATURA NORTEAMERICANA, de S. T. Williams.
Dos vols. 300 ptas.

VARIOS

2.332.—ETIQUETA MASCULINA. 175 ptas.

2.333.—GRAMATICA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, de Real Academia. 75 ptas.

2.334.—DIALOGOS DE PLATON. 50 ptas.

2.335.—GUIA GASTRONOMICA DE ESPAÑA, de L. A. Vega. 100 ptas.

2.336.—PRINCIPIOS DE FOTOGRAFIA EN COLOR, de Evans, etcétera. 350 ptas.

2.337.—CRONICA DEL CAFE GIJON, de Marino G. Santos. 75 ptas.

2.338.—EL BAILE. MARGARITA Y LOS HOMBRES. VEINTE AÑITOS. ADELITA. RAPTO, de Edgar Neville. 50 ptas.

2.339.—LA ESENCIA DEL CINE, de Jean Epstein. 100 ptas.

2.340.—ENCICLOPEDIA ESPASA.
Tomos 21, 28 (2.ª parte), 29. 350 ptas.

2.341.—EL ABC DE LA GRAFOLOGIA, de Crepieux. 250 ptas.

2.342.—NEGOCIOS SUCIOS, GRANDES FORTUNAS, de Gubern. 300 ptas.

2.343.—ENCICLOPEDIA GEOGRAFICA MANUAL.
Traducción del "Calendario Atlante", de Agostini. 100 ptas.

EDICIONES INDICE

2.344.—LAS SUPERVIVIENTES, de Eusebio García-Luengo.
Colección "Calderón de la Barca". 30 ptas.

2.345.—EL COSTADO DE FUEGO, de Ricardo Paseyro.
Colección "Calderón de la Barca". 35 ptas.

2.346.—EL TIEMPO Y EL "HAY", de Alvaro Fernández Suárez.
Colección "Unamuno". 30 ptas.

2.347.—METAFISICA DE LOS SEXOS HUMANOS, de Pedro Caba.
Colección "Unamuno". 45 ptas.

2.348.—EL ARTE NEGRO, de José Osorio de Oliveira.
Colección "Goya". 55 ptas.

2.349.—LO NATURAL, LO HUMANO Y LO DIVINO, de T. Nieto Funcia.
Cuadernos de Política y Literatura. 10 ptas.

2.350.—DE LA LIBERTAD Y DEL AMOR, de J. Fernández Figueroa.
Cuadernos de Política y Literatura. 10 ptas.

NUMEROS MONOGRAFICOS DE INDICE



PIO BAROJA

un magnífico número extraordinario con la más abundante y bella información gráfica y artículos de los mejores escritores sobre la vida del gran novelista, estudio de su obra, gran copia de datos, anécdotas, recuerdos, y una bibliografía exhaustiva.

Precio: **100 pesetas.**

ORTEGA Y GASSET

una edición gráfica exclusiva para España, y variedad de informaciones, incluso la cronología de los sucesos mundiales que constituyen la «circunstancia» histórica del filósofo.

Precio: **50 pesetas.**

RAMON GOMEZ DE LA SERNA

número monográfico muy completo y de gran interés, con colaboraciones especiales del singular escritor.

Precio: **30 pesetas.**

VALLE - INCLAN

el creador de los «esperpentos» motivó algunas excelentes y documentadas páginas de INDICE, en un número dedicado a recordar su inolvidable figura.

Precio: **36 pesetas.**

JORGE SANTAYANA

cartas del gran filósofo español, una historia de sus ideas escrita por él mismo, mas diversos trabajos sobre su persona y su obra y un amplio e interesante material gráfico y de información bio-bibliográfica.

Precio: **30 pesetas.**

JOSE LUIS HIDALGO

datos significativos para la biografía del autor de «Los muertos», el gran poeta prematuramente desaparecido. Con trabajos de sus amigos personales, autógrafos, fotografías...

Precio: **30 pesetas.**

TEIXEIRA DE PASCOAES

cartas con Unamuno, autógrafos, bibliografía, fotos y poemas inéditos y otros escritos sobre el gran lírico lusitano.

Precio: **30 pesetas.**

Pídalos en INDICE.—Francisco Silvela, 55. **MADRID**

BOLETIN DE PEDIDO

.... de .... 195...

Muy señor mío: Sírvase remitirme las obras detalladas a continuación, cuyo importe abonaré contra reembolso, giro postal, cheque (1).

(Firma)

N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....

NOMBRE Y DOS APELLIDOS ....
PROFESION ....
DOMICILIO ....
POBLACION ....

(1) Táchese lo que no interese y escríbase con claridad. Gracias.

EXTRANJERO:
LOS PEDIDOS DEL EXTRANJERO SE SERVIRAN CONTRA CHEQUES EN DOLARES (U. S.) AL CAMBIO DE 42 POR DOLAR.
SI TIENE DIFICULTAD DE PAGO, NO DEJE DE CONSULTARNOS.

DIRIJASE A «INDICE», FRANCISCO SILVELA, 55.—MADRID

Pablo Neruda, o el Deshonor de la Palabra

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra.
VICENTE HUIDOBRO.

PARIS

SOBRE DOS FUNDACIONES DE SU MITO

LA AMERICANIDAD

Porque en un reportaje para INDICE escribí frases despectivas sobre Neruda, les dolió el pecho a más de cuatro sudamericanos. Y, sin embargo, estaríamos en tiempo de crecer: ¿o seremos siempre las criaturas candorosas que Colón engatusó con unas cuentas de vidrio y el retintín de unos maravedíes?

Equivocan su pena esos patriotas. Si digo que Neruda y el nerudismo tuercen la poesía sudamericana, afirmo que Sudamérica existe —mal, pero existe—; le rehusan, en cambio, ser y existir quienes la personifican en él. La palabra es la patria primera del hombre, la patria por excelencia del poeta. El nerudismo (1), fenómeno agudo de corrupción de la palabra, es un expatriamiento: a su nivel no se encarna patria ni nacionalidad, porque no se tiene palabra, porque las palabras no contienen nada.

Sí, en América se padece cierta propensión al verbalismo. Usar relajadamente el idioma se toma por índice de libertad; se confunde abandono con anchura. Esa tendencia, Neruda la vuelve carácter, y allí donde Darío, Huidobro, Vallejo, Silva, Herrera y Reissig buscaron —y a qué precio— la excelsa exactitud, reina una insignificancia, una dilución aterradora del lenguaje. Sudamérica necesita una inmensa exploración interior, hasta sacarse o encontrarse un alma, no hacia afuera, el paisaje o la anécdota, en que el nerudismo la extravía. So pena de merecer el apóstrofe de Machado: «... envuelta en sus harapos - desprecia cuanto ignora», Sudamérica debe acatamiento a una cultura (cultura, vale decir inteligencia que ordene el ser): el primitivismo nerudiano la pierde y la desquicia. No alcanza, para simbolizar a Sudamérica, desposar sus defectos mayores y perpetrar, en verso, un egolátrico infolio de su historia y geografía. Anticipo, quizá, las conclusiones, pues importa, desde el principio, remover esa vieja fundación de su mito.

Expondré, sin más, la indignidad inhibitoria del nerudismo. Las palabras se vengan de quien las sobaja: un día, mueren matando. Escribió Neruda en su «Oda a la Poesía»: «... tanto anduve contigo - que te perdí el respeto.» Detengamos un instante la respiración en esta frase: alguien, que se nombra poeta, le dice a la poesía, como a una blanda cortesana: «tanto anduve contigo - que te perdí el respeto». Y no se le quema la mano; la mano sigue, infatigablemente, sin respeto, escribiendo cosas que llama poemas. Se traiciona Neruda, y revela creerse por encima de la poesía: la pretende a sus pies, sirvienta del señor, guiándole el desparpajoso hablar que no la respeta. (¡Y el nerudismo, entonces! ¡El nerudismo que pone el grito en el cielo si no se respeta a Neruda, y festeja y adora al que le perdió el respeto a la poesía!)

Nada le queda a Neruda: ni patria, ni lenguaje, ni raza, ni ética, porque en un poeta el respeto a la poesía incluye todos los otros. La poesía es la razón de ser del poeta, la esencial diferencia de su ser. Acaso quepa dejar de ser poeta, dejar de pensar en poesía, irse con el espíritu a otro lado: lo único que no se puede es perder el respeto a la poesía y seguir escribiendo. Al matar, en sí, con el respeto a la poesía, su propio ser, su propia diferencia, el poeta que sigue escribiendo sale a matar el ser ajeno. La poesía, creación solitaria que no existe si no se la comparte, se alimenta con la sangre y el habla de todos, y alimenta la sangre y el habla de todos. Perder el respeto a la poesía, perder el respeto al ser ajeno: sinónimos. Emponzoña el aire común americano Neruda, que ofrece por alma viva su palabra muerta de irreverencia.

Este hombre de palabra muerta, que se imagina más alto que la poesía, más alto que el patrimonio mejor de todos los hombres, ¿puede representar un Continente vivo? Frente al que se desmanda, el fervor de Darío:

> *Todo lo que enigmático destino*
> *ponga de duro o ponga de contrario*
> *al paso del poeta peregrino*
> *—insulto de sayón o golpe rudo,*
> *caída en el camino del calvario—*
> *lo resiste quien lleva por escudo*
> *alegre y fuerte en la gloria del día*
> *y con el sueño azul en la cabeza,*
> *la devoción de la alta poesía*
> *y de Nuestra Señora la Belleza.*

«La devoción de la alta poesía», «... tanto anduve contigo - que te perdí el respeto».

LA POLITICA

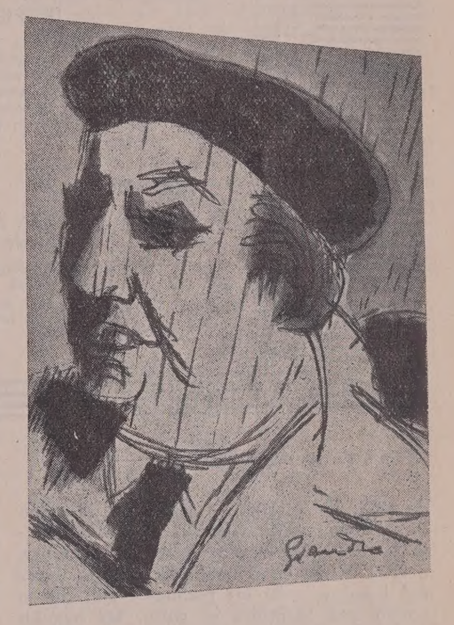
Antes de encararme con los aspectos dignos literarios del nerudismo, he de referirme al personaje y su política. Sabe Dios que me pesa usurpar la función de los fiscales: si esta vez no lo hiciera, dejando en pie uno de los equívocos más útiles al mito, desguarnecería mi flanco a los astutos. Debo absolverme de una insinuación que se me lanza. Cada cual a su turno, el americanismo o la política amparan a Neruda contra sus refractarios. O se clama que disminuímos a Sudamérica, o nos adscriben interés político. Así, José Ramón Medina, luego de subirle, en nombre de América, más allá de los cuernos de la luna, no encuentra, para reprenderme, sino argüir que «ser un buen poeta, sin duda alguna (le agradezco vivamente su cortesía y sus elogios), no me autoriza para expresarme de Neruda en esa forma, salvo que otros motivos muevan a (sic) mi espíritu» (2). En efecto, según Medina, la obra del chileno «no puede ser negada como tentativa y logro de la más absoluta y efectiva condición artística, desde el punto de vista de su individualidad creadora» (confieso no entender tan enrevesado lenguaje, típico del nerudismo literario; por ej., «desde el punto de vista de su individualidad creadora», no hay poeta que no crea en su propia condición artística), ya que su poesía «está más allá de toda crítica y de toda ponderación» (!!). (Inútil preguntar a Medina por qué, si la poesía nerudiana «está más allá de toda ponderación», agota el diccionario en ponderarla. Retengo, en cambio, que Medina conoce obras literarias «más allá de toda crítica». ¡Beato él!) En breve, pues no concibe reservas a su ídolo, Medina insinúa que sólo se le niega por razón ajena a la literatura —y tal mi caso—. Lamento decir que Medina se excede, y lamento que por concluir con tamañas ambigüedades deba yo malbaratar el tiempo, siempre corto, en lecturas que merecen olvido.

Soy de esos locos que quedan para quienes la poesía es sagrada —lo más sagrado, incluso, de esta vida—; soy de esos locos devotos de la alta poesía. Cuando hablo de poesía, y aun cuando no hablo de ella, me mueve la poesía: por su gloria, maltraté a Neruda en España, como antes y ahora en otro lado; por su gloria, remo en estas galeras polémicas. Pero basta conmigo: me toca arrancar la máscara política del mito nerudiano.

Así, para sus cónsules, comunistas o no, combatirles el ídolo en periódicos «burgueses» o anticomunistas mancilla el juicio o prueba la falta de ley del ataque. Exorcismo clásico de los maniqueos comunistas, que se contagia, curiosamente, a los demás. Para ellos, imbuídos de magias, de tabúes, de tics irracionales, una idea no existe por sí, por la fuerza de verdad que acaso lleve: vale según el papel en que se imprime. Sin embargo —¡extravagante torsión de la lógica!—, muchos que rehusan el derecho de impugnar a Neruda desde periódicos «burgueses», le defienden desde periódicos... «burgueses». ¿Y por qué puede Neruda editar y hacerse ventear en la Prensa anticomunista? ¿Y cómo tantos críticos anticomunistas (de la especie de «Alone» o de la especie de Medina, director de la revista de la Compañía británica «Shell»), con su *amén*, le alaban y le empollan la fama? Se me replicará que entrando en todas partes, placiendo a todos, la poesía de Neruda se demuestra gran poesía. Henos en el centro del equívoco. Veremos luego que la poesía de Neruda no es poesía; enseñemos ahora que ni es comunista.

Dos premisas soportan la «teoría estética» de los comunistas actuales: que también la literatura es instrumento de la lucha de clases; que, salvo pecado de formalismo o decadencia, los más sólitos en su infierno, no cabe divorciar la forma y el fondo de una obra de arte. Tomemos sus armas.

A voz en cuello, la poesía de Neruda se publica hija y madre del realismo socialista, se ufana de su fin político, rezuma odio por quien no acate, entera, la línea del partido. Aquí la paradoja: los anticomunistas, sandios o ciegos, ¿no comprenden que recibiéndola y ensalzándola aguzan contra sí mismos un útil precioso de la lucha de clases? ¿O la poesía de Neruda es tan poderosa, estéticamente, que les hace tragar, sin sentir su ideología —como Dante o Goethe, o Claudel o Baudelaire, o Fray Luis, nos imponen—, una literatura tan inextricable de sus eventuales implicaciones políticas que ni las notamos? Ninguna de las dos cosas: la paradoja se desata sola. Ocurre que el comunismo en la poesía de Neruda es un puro formalismo, una pura formalidad, peor aún, una fórmula, sin riqueza teórica, sin virtud ideológica: postizo de quita y pon, pega portátil a uso del lector, nada más sencillo que desengrudarlo del cuerpo de la obra. Divierte que Medina, luego de pintarla con tintas fabulosas, aclare que se puede «hasta colocarla (la poesía de Neruda) distante de sus propias razones personales por la significación de su mensaje o actitud política». Traducido al español: Medina, como muchos nerudianos, sustrae el contenido, la «significación», de la poesía del ídolo, supuesto que lo tenga; sus formas, en cambio, le extasían. ¡Cándido panegírico que despoja la obra nerudiana de su vociferante razón de ser! ¡Malogrado mensaje el que no penetra, con su «significación», el alma del lector! Sin querer, Medina acierta: la «poesía» de Neruda está así hecha que pueda precisamente sustraérsele toda significación. Que por forzarnos a creerla comunista se desafore y ostente su ideología, la confirma falsamente comunista. Expurguemos los larguísimos trozos en que Neruda, a machamartillo, ruge su comunismo: queda un malo, un pésimo poeta (lo veremos después), pero ni rastro ni rasgo de mentalidad comunista, de una visión interior que organice, desde dentro, su ser comunista (ni rasgo, por otra parte, de ideología de índole alguna). Sentir, en sus poemas, el comunismo como un ingrediente, no como una esencia, prueba su pura exterioridad, su formulismo. Buena o mala, hay una filosofía marxista, una estructura moral, espiritual, intelectual marxista —y si no la hubiese, al poeta que se dice marxista corresponde moldearla—. Fácil, imitar la jerga política, repetir el santo y seña y la consigna de reunión; fácil, recitar el rosario aunque se viva muy distraído de Dios. Así, la vacía formalidad comunista de Neruda, tan visible luego de veinte años de aparente rendición de espíritu, le demuestra incapaz de compartir su vida, de participar hondamente en lo ajeno, incapaz de ser el sujeto y el sitio de una experiencia humana radical, profunda. ¿Podría abstraerse el misticismo de la poesía de San Juan, el paganismo del poema de Lucrecio, el catolicismo de las odas de Claudel, el sentimiento trágico de la poesía de Unamuno? El poema se cumple cuando se nos impone entero, sin dejarnos espacio para discutirle una verdad extrínseca. Pero antes hace falta que en el poeta la idea sea consubstancial al canto, que integre la palabra —como quien al respirar, respira sin recordar la mecánica de la respiración—. En Neruda, el comunismo es mala literatura adherida a una fraseología hueca, para insuflarle, desde fuera, un contenido, una plenitud.



No se alegue que los comunistas aceptan la poesía de Neruda como su propia expresión; los comunistas denominan poesía cuanto repita las órdenes del día. Hubo un tiempo en que bastaba poner en ristra elogios a Stalin:

> *Stalin es el mediodía,*
> *la madurez del hombre y de los pueblos...*
> *Enseñó a todos*
> *a crecer, a crecer...*
> *Y él allí sencillo como tú y como yo,*
> *si tú y yo consiguiéramos*
> *ser sencillos como él...*
> *... Su estructura*
> *de bondadoso pan y de acero inflexible...*
> *Pero Malenkov ahora continuará su obra...*

(Neruda, «Las Uvas y el Viento», páginas 175 y siguientes.)

Catadura moral aparte, mídase la inanidad, la gratuidad de este «poema» nerudiano

(*Pasa a la página 4.*)

(1) Llamo nerudismo a Neruda, su poesía y todo lo que les rodea desde hace por los menos quince años.

(2) José Ramón Medina: "Una defensa de Neruda". "El Nacional", Caracas, 28 de junio de 1957.

(*Viene de la página* 3.)

de 1954. Un escriba de reales distintos hubiese dicho: «Mussolini es el medio día, - la plenitud del hombre y de los pueblos», o «Aga Khan es el mediodía, - la madurez del hombre y de los pueblos», etc. Sin el apodo que identifica el culto, las lisonjas de la oración nerudiana serían igualmente, indiferentemente, gratuitamente trasplantables a cualquier cacique de la tierra. Lo cual tiene sus ventajas: si la prisa cortesana, si el afán de placer al amo nuevo juegan, a veces, malas bromas, basta con sustituir el nombre. Donde dice Malenkov, por ejemplo...

Obsérvese que para el caso no levanto a Neruda querella acerca de la calidad del poema, no juzgo su belleza, sino su autenticidad sentimental; no le averiguo la excelencia, le busco las entretelas. Esas páginas que presumen ser el retrato de un jefe, su pintura inequívoca, suenan a hueco: nada que no sea indiferente, impersonal, transferible. Confrontemos el texto nerudiano a la oda «A Roosevelt», de Darío. Darío se sintió, con pasión, latino, hispano, americano; con pasión hizo política de latino, de hispano, de americano. He aquí el principio de su «A Roosevelt»: «Es con voz de la Biblia o verso de Walt Whitman - que habría que llegar hasta ti, Cazador. - Primitivo y moderno, sencillo y complicado, - con un algo de Washington y cuatro de Nemrod.» Ya está: imposible el error. Sólo Teodoro Roosevelt puede ser el personaje del poema, a nadie más le van esas palabras, esos adjetivos definidores, definitivos: en cuatro versos, Darío lo presenta de cuerpo entero. Darío no fué un histrión; incluso de política hablaba entrañablemente.

Neruda, mejor que nadie, sabe que acierto, porque mejor que nada su conducta explica que el comunismo le es medio de vida; nadie mejor que él, si le conviene, le corta el seudópodo político a su mercadería literaria. ¿No recorrió ha poco América del Sur como recitador, guardándose bien de leer un solo poema político? Años atrás, en Méjico y en Budapest, clama que no permitiría que se reediten o circulen sus libros anteriores a la militancia civil (obedeciéndole, los paso en silencio): no los hallaba dignos del espíritu que preside «la edificación del socialismo».

Nunca se vió cumplida la voluntaria promesa.

En 1950, en Méjico, saca dos ediciones completas del «Canto General». Mamotreto a medias clandestino, sus hojas despiden anatema contra los dictadores sudamericanos de todos los tiempos (salvo uno). Avido de mayor venta, *Neruda le expurga integramente la parte política peligrosa* (tan desacoplable y exterior le es) y lo publica, a la rebaja, en Buenos Aires.

En 1954, «Las Uvas y el Viento». De Chiang-Kai-Shek a Trujillo, desfilan todos los gobernantes anticomunistas. Salvo uno. ¿Quién, el eterno ausente, el mirlo blanco? Perón. No por menos anticomunista: el principal editor de Neruda, Losada, tiene asiento en Buenos Aires, y el heroico

poeta se cuida el porvenir... Tanto, que mientras omite embestir a Perón, dispara, corajudo, enérgico, vengador, soberbio, injurias de baja estofa contra una mujer y el principal grupo de escritores adversarios de Perón:

... Madame Charmante (3)
divagaba en francés por los salones...
En su revista «Sur» (seguramente)
estudiaban a Lawrence, el espía,
a Heidegger o a «notre petit Drieu»...
¿Qué haremos, chère Madame?
En otra parte haremos
una revista «Sur» de ganaderos...

(Neruda, «L. U. y el V.», págs. 360 y siguientes.)

---

(3) Victoria Ocampo.

Un día, el partido comunista argentino prohibe a sus miembros colaborar en los periódicos peronistas. Neruda, muy suelto de cuerpo, da sus inéditos a «La Prensa», y mientras envía al periódico clandestino comunista un poema lleno de referencias políticas —«En mi país la primavera»—; ese mismo poema, con su autorización, sale, podado de todo brote militante, en «El Nacional», de Caracas, y en «Pro Arte», de Santiago...

Basta. El relato de sus habilidades pediría volúmenes. Con destreza, ha obtenido, guiñándoles el ojo por turno, servirse de los comunistas y de los anticomunistas. Los liberales, aun anticomunistas, son sus clientes mejores. El martirio imaginario (que le permite vivir un exilio fastuoso y turístico, a costa del Premio Stalin y mil prebendas paralelas) le ganó, sentimentalmente, sus simpatías. Por impulso compensatorio, o por remordimientos, o por afán de justicia, o por snobismo, o por preciarse de libre disposición del ánimo que la política no enturbia, sus enemigos ideológicos quisieron mostrarse permeables a su obra, útiles a su «genio americano». De tal modo, que el comunismo no le fué impedimenta, sino ventaja, y no insumisión, sino acomodo. Dió las dos barajas, cortándoles, a los ajenos, una poesía barata, falsamente revolucionaria, y por el exceso mismo de sus alharacas, fácil de desarticular; a los propios, un diluvio de palabrotas para exaltarles la bilis partidaria. De los unos, la propaganda por la americanidad; de los otros, la propaganda y la coima por el comunismo. Ese, el equívoco; tal, la verdad, no el mito.

¡Los que no descubren en la gritería política de Neruda el oficio palaciego, la maña del juglar!

EL MITO LITERARIO

La poesía no se demuestra; la falsa poesía, tampoco. O mejor: aunque se la demuestre, no persuade. La actitud ante la poesía es cuestión de inteligencia, y de gusto, sensibilidad, modo de ser y hasta moda de ser. Por ello subsisten juntas mil cosas diversas que se llaman poesía; por ello hay ripios que atraviesan los siglos; por ello los cursis buscarán siempre lo cursi, y los convictos amarán contra la evidencia. Sin embargo, se puede hablar de poesía, mirarla de cerca, reconocerla, hacer largo camino hacia esa frontera suya que no cabe rebasar. Si es la cultura lo que seguimos sabiendo luego que lo olvidamos todo, ¿no será la poesía el «no sé qué que queda balbuciendo» después que la sitiamos, y le disecamos manías y maneras, y la técnica —las entrañas de su cuerpo—? No pretendo imponer mi idea de la poesía; quiero dejar la de Neruda monda y lironda, en huesos. A partir de entonces, opondremos diagnósticos el que la encuentre aún viva y yo, pero hasta ahí el análisis usará los medios racionales —por ende, primeros, elementales— con que se miden las manifestaciones de la poesía.

Establecida empíricamente, a bulto, la existencia de un fantasma inasible que se nombra poesía y se revela con palabras y silencios mágicamente ordenados, nos toca fundar nuestra pesquisa en una teleología y metafísica de la poesía. Ya que se ignora lo que es, se trata de averiguar cómo es y para qué es, y discernirle algunos caracteres genéricos indiscutibles que de mayor a menor nos ayuden a examinar el número «poesía de Neruda». No que yo crea en una sola forma de arte poética: al contrario, hay tantas buenas artes poéticas como buenos poetas, y cada buena obra poética postula la infinitud posible de buenas artes poéticas. Mas todas ellas constituyen, juntas, la unidad ontológica poesía, vastísimo, pero solo y entero ser.

He escrito sobradamente acerca de poesía y poética, y no explicitaré hoy mi sentir o mi gusto. Debo, en cambio, acreditar mis juicios respecto de Neruda. Me dirigirán tres proposiciones, breves y profundas, que me parecen encuadrar el problema poético, su ontología, su ética y su estética. Son, las dos primeras, de un filósofo, Heidegger; la tercera, de un poeta, Huidobro. «En el pensamiento, dice Heidegger, el Ser se vuelve cuestión de lenguaje. El lenguaje es la casa del Ser: en esa vivienda habita el hombre. Los pensadores y los poetas son los guardianes de este hogar; su guarda consiste en que dejan realizarse el Ser, siempre que traen y guardan, en el lenguaje, gracias a su decir, la revelación del Ser» (4). A propósito del olvido del Ser, del abandono del Ser, agrega Heidegger: «A causa de este olvido, la verdad del Ser queda sin pensar. El olvido del Ser se denuncia indirectamente en esto: ... no considerar sino el *estar* y no operar sino sobre él» (5).

Un verso de Huidobro completa, en otro plano, el de la práctica y la moral estética, la idea del filósofo: «Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra.»

Obsérvese qué prodigiosa tarea incumbe a los poetas: revelar el Ser, hacerlo accesible y conservarlo vivo en el lenguaje. (Recordemos la teoría metafísica del Verbo en la tradición de la India. Alain Danielou, al comentarla, escribe: «... Existe un lenguaje verdadero que es la representación exacta del procedimiento que sigue el pensamiento para dar principio a las formas visibles del universo... Por causa de la correspondencia entre los sones y las formas, los sones, si son perfectamente exactos, poseen un poder extraordinario sobre las cosas... La idea y la substancia salieron al mismo tiempo del principio, y no se diferencian sino desde el punto de vista de los grados de la manifestación... La Palabra representa la ecuación común a esos distintos aspectos; por lo tanto, existe un son, un nombre natural que corresponde a cada objeto o aspecto de la manifestación.» La poesía, es, pues, palabra verdadera, porque da su nombre natural a las cosas.)

Experimentemos qué hace Neruda con las palabras, instrumentos de la revelación, dónde las lleva, cómo les pide su verdad. Enunciemos, de menos a más, las acusaciones de mi reportaje: grafomanía, engaño tipográfico, hinchazón anecdótica, vulgaridad, falta de ideas, carencia de espiritualidad, de alma.

Tengo a la mano sus tres últimos libros —hoy de seguro penúltimos—; no se me culpe de omisión: no alcanzaría la vida para leer sus estrofas cotidianas. Sumo las páginas de «Las Uvas y el Viento», «Los Versos del Capitán» y «Odas Elementales»: 862 páginas entre 1953 y 1955. De la calidad de las páginas depende la grafomanía.

Abro, a tiento, las «O d a s Elementales» (6): «Entonces viene María con su cesto, escoge una alcachofa, no le (sic) teme, la examina, la observa contra la luz como si fuera un huevo, la compra, la confunde en su bolsa con un par de zapatos, con un repollo y una botella de vino, hasta que entrando a la cocina la sumerge en la olla», etc. Dios dirá si basta partir en pedacitos esta villana prosa

Entonces
viene
María
con su cesto
escoge
una alcachofa
no le teme
la examina, etc., etc.

(Neruda, «Oda a la Alcachofa».)

para trocarla en poesía.

Abro a tientas «Las Uvas y el Viento», y leo: «Mientras tanto los dueños del carbón, del hierro, del acero, del humo, de los bancos, del gas, del oro, de la harina, del salitre, del diario «El Mercurio», los dueños de los burdeles, los senadores norteamericanos... ocupadísimos en dispensarse

---

(4 y 5) Heidegger: "Lettre sur l'humanisme". Editorial Aubier, París, 1957, págs. 24 y 25, y 96-97.

(6) Me precio de objetividad en la elección de los libros y de los ejemplos (que transcribo incluso con sus numerosas faltas de español). Cada una de estas tres obras, curiosamente compartimentadas a uso de diversos públicos, ilustra un aspecto distinto de la "poesía" de Neruda: la política, el amor, el "lirismo". En cuanto a los ejemplos, habría mina inagotable. No los acecho con mala fe, no escojo, ni de lejos, los peores. Los tres libros forman un solo y vasto ejemplo, porque no se me dirá que algunos versos, algunas estrofas que sobrenadan, alcanzan a ondular esta enorme planicie desértica de poesía. Que analice los tres libros a la vez, o uno sólo, mis juicios son válidos para los tres, siameses en todo.

(*Pasa a la pág.* 25.)

La Rebelión cambia de campo

por RAFAEL GAMBRA

Según la referencia oficial de la Academia Sueca se concede a Albert Camus el Premio Nobel de Literatura 1957, en gracia a «su producción literaria, que ilumina con seriedad y profunda visión los problemas que entraña la conciencia de nuestra época».

La obra de Albert Camus, ídolo un día de las juventudes existencialistas, «sincero hasta el fin en el abandono existencial», no aporta sólo los valores de su propia imagen de la realidad, sino una extraordinaria significación dentro de la evolución ideológica de esta posguerra, concretamente, de la crisis del existencialismo. Así, interesa mucho precisar lo que de permanente y de evolutivo entraña esa iluminación de Camus sobre la problemática de nuestra época, es decir, lo que de consciencia y de esperanza ha aportado a este incierto presente.

Hace cuatro años, a fines de 1953, me ocupé en la revista «Arbor» de la profunda evolución que en el pensamiento de Camus había representado su entonces reciente libro L'Homme révolté, *cuyo profundo análisis del concepto de* rebelión *existencial ocasionó la ruptura entre las tres grandes figuras que en el mitin del Pleyel de 1948 aparecieron unidas, formando un frente intelectual existencialista. André Breton, primero, y más tarde Jean-Paul Sartre, rompían públicamente con Albert Camus en una polémica en que se ponía en duda la misma honestidad intelectual del adversario.*

La controversia con Sartre y los suyos ocupó durante meses a la revistas literarias francesas. Paul Bodin relataba en «Arts» (2 de octubre 1952) la reacción de Sartre que hubo de desencadenar la ruptura: «Sartre nos venía diciendo hacía tiempo: Camus está a punto de hacer un giro hacia la derecha. No nos movamos; dejémosle obrar. *Sin embargo, a poco de aparecer* L'Homme révolté, *Sartre, en la redacción de «Les Temps Modernes», nos interpeló a los presentes:* ¿Quién de vosotros haría el artículo menos torpe sobre Camus? *El marxista Francis Jeanson resultó encargado de hacerlo, y su violento artículo, aparecido en el número de mayo, señaló el principio de la controversia, y también la consumación de la ruptura Camus-Sartre. Según Jeanson, Camus inicia y completa en este libro, contra sus propios principios, una retirada a la serena y cómoda región del trasmundo ideológico, de los prejuicios y normas establecidos; una huída de la* historia *y de su tragicidad. (En el lenguaje de los existencialistas franceses, la* historia *es la vida concreta, individual, vivida en el abandono y la ausencia de toda instancia superior o trascendente.)*

Camus había sido terminante a este respecto en sus obras anteriores: «no son verdaderos filósofos existencialistas —decía en El Mito de Sísifo*— los que, habiendo tomado como punto de partida la angustia y la rebelión, dan el salto a lo eterno: Kierkegaard y Chestov, por ejemplo, que del irracional saltan a una trascendencia, cuyo signo es la paradoja y la contradicción; Husserl, que, después de haber negado el poder integrador de la razón humana, se instala de refilón en la razón eterna.» «No era eso lo que se esperaba: se trataba de vivir y de pensar entre desgarraduras... Saber mantenerse en esa arista vertiginosa, esa es la honestidad lógica; lo demás son subterfugios.»*

Sin embargo, ahora, como ya había señalado André Breton, «Camus se ha colocado de pronto en el lado del peor conservadurismo y del más indecente conformismo». En la retaguardia de su discípulo Jeanson, el propio Sartre se lanza sobre la nueva tesis de Camus, con la avidez de quien se juega mucho en ello: «Has escrito una vez: nos ahogamos entre las gentes que están siempre seguras, sea en sus máquinas o en sus ideas. Y era verdad. Pero temo mucho que te hayas pasado al campo de los asfixiantes y hayas abandonado para siempre a tus viejos amigos los asfixiados.»

Pero vayamos al libro mismo que ha provocado esta ruptura violenta.

EL CRIMEN RACIONAL

La ocasión, el punto de origen, es el asesinato racional; *es decir, el asesinato como elemento de planificación, que Camus considera planta típica de nuestro suelo histórico.*

Albert Camus



PREMIO NOBEL

Albert Camus nace en Mondovi (Argelia) en 1913. Es, por tanto, después de Rudyard Kipling, el escritor que haya recibido más joven el Premio Nobel. Hijo de un modesto artesano francés y de madre española, Camus vive una infancia y una juventud pobres. Estudiante de la Facultad de Letras de Argel, ejerce al mismo tiempo un oficio para ganarse la vida. En Argel practica el periodismo hasta 1939, año en que se traslada a París, y escribe en "Combat", periódico clandestino de la "resistencia". Con "El mito de Sísifo" y "El extranjero", publicados en 1942, Camus conquista, junto con Sartre, el cetro de la nueva literatura, que antes de la guerra había ostentado Malraux, maestro de los dos. Terminada la guerra, Camus escribe para el teatro "El malentendido" y "Calígula", con María Casares y Gérard Philipe, respectivamente, de protagonistas. En 1951, a raíz de la aparición de "El hombre rebelado", se produce la ruptura con Sartre y el existencialismo, episodio que más tarde habría de relatar Simone de Beauvoir en su obra "Los Mandarines".

OBRAS.—Ensayos: **"El revés y el derecho", "Bodas", "El mito de Sísifo" "Carta a un amigo alemán", "Actuales", "El minotauro", "El hombre rebelde", "El verano".**

Novelas: **"El extranjero", "La peste", "La caída", "El exilio y el reino".**

Teatro: **"El malentendido", "Calígula", "El estado de sitio", "Los justos" y una versión del "Requiem para una monja", de Faulkner.**

Siempre ha habido crímenes movidos de la pasión, sea inmediata como la ira o el amor, sea mediata o con cierta premeditación, como la venganza o la codicia. Pero ningún criminal ha tenido la pretensión de que su acción se justifique por un sistema. Hoy, sin embargo, los asesinos se escudan en una coartada irrefutable: la filosofía o la revolución hecha en su nombre, que pueden convertirlos de criminales en organizadores. Cabe pensar que una época que, en menos de cincuenta años desarraiga, esclaviza o asesina a setenta millones de humanos, debe ella misma ser juzgada. Es preciso descubrir al culpable.

En los ingenuos tiempos en que el vencedor esclavizaba al vencido por pasión de venganza o lo encadenaba a su carro triunfal para cruel ejemplaridad, podía mantenerse una conciencia firme y un juicio claro. Pero los campos de esclavos bajo la bandera de la Libertad, las matanzas justificadas por el Pueblo, o por la Raza, o por el Hombre mismo..., esas nuevas experiencias históricas cuyas víctimas, lejos ya de inspirar horror o compasión, aburren simplemente como escoria que arrastra el proceso organizativo, que es lo realmente interesante...; todos estos hechos nuevos, en fin, desamparan el juicio y trastornan la valoración.

Camus desarrolla, vertida al plano político-social, aquella frase de Sartre, tan exacta como juicio del racionalismo y que se hizo slogan del existencialismo: la filosofía racionalista suprimió de Dios muy poca cosa, no más que su existencia, y dejó todos sus preceptos y el orden que en Dios se fundaba colgados de sí mismos en un Cielo Empíreo. Si se quiere obrar con lógica, es preciso suprimir lo demás y quedarse con la sola y nuda existencia, sin previa naturaleza ni normas preexistentes, eligiendo en la soledad. Según Camus, la Revolución Francesa suprimió a Dios en la persona de su representante —el rey—, pero conservó una serie de principios preceptivos: la bondadosa naturaleza humana, los límites teóricos del Estado liberal, la fraternidad universal..., colgados de sí mismos, autosubsistentes... La revolución del siglo XX *suprime lo que queda de Dios en los principios y consagra el nihilismo histórico. Camus llama* revolución del siglo xx *a un hecho histórico que comprende tanto el marxismo (materialismo histórico) como el existencialismo político. Este hecho se caracteriza por la eliminación de cualquier trascendencia suprahumana que limite o condicione las posibilidades creadoras u organizativas del hombre. Según él, todos los caminos que consagran el nihilismo historicista terminan fatalmente en la tiranía y el crimen organizado. El materialismo histórico traduce a términos económico-materiales la dialéctica idealista de Hegel. El monismo de éste se mantiene en el marxismo, pero reducido a un proceso histórico, en el que cualquier género de trascendencia —ideas, normas y teorías— se reduce a ideaciones irreales de la superestructura.*

El existencialismo, por su parte, y por caminos intelectuales bien distintos, concluye asimismo la soledad del hombre en su devenir histórico. Sobre él no existe ninguna instancia superior de ordenación ética o estructural. Debe escoger en el abandono cósmico. El marxismo es una evolución del racionalismo moderno y, aunque sustituya la Idea por la evolución económico-material, mantiene su fe en la estructura racional de esta evolución. El existencialismo afirma sólo la vida y la existencia concreta, y reconoce a ésta, absurda, desprovista de sentido. Pero ambos, marxismo y existencialismo, rompen la trascendencia y consagran el nihilismo historicista. El hombre, en consecuencia, en su necesidad de organizarse, ha de ocupar el puesto de Dios, y su poder, el de la Ley divina.

El marxismo político —comunismo— exige una operación radical sobre la sociedad, que consiste en adaptarla a la dialéctica materialista de la Historia, en sincronizarla con el orden de lo que necesariamente ha de suceder. Con esta operación cesarán las trágicas luchas entre la superestructura y la realidad, y brotará el orden definitivo y racional. El existencialismo político —totalitarismo nazista— ha de descubrir el valor supremo y el objetivo de la organización en la vida misma. El Estado no es ya el ente abstracto, neutro, del racionalismo político —sea liberal o comunista—, sino el Estado nacional histórico, representante de la mística de un pueblo o de una raza, la más noble y alta de las vidas. Dentro de este ideal generador —unidad arquetípica de destino— reconocerá como misión formar el tipo perfecto, superhombre nietzscheano, en el que la vida se servirá a sí misma. Pero uno y otro —comunismo y fascismo— se ponen fácilmente de acuerdo en que, sea cual fuere la idea que de Dios tengamos, Dios ha de tener, para serlo, el derecho de la vida y de la muerte. Si el Estado se hace Dios —poder creador y organizador totalitario— deberá poseer también ese derecho. Creador del nuevo hombre racional en un caso, creador del superhombre nacional en otro, es, en ambos casos, fabricante de cadáveres y de campos de experimentación humana. «Los que se lanzan a la organización total en nombre del irracional, gritando que la existencia no tiene ningún sentido, encuentran la esclavitud y el terror y desembocan en un universo centralizado. Los que se lanzan predicando su racionalidad absoluta hallan la servidumbre y el terror en un universo asimismo centralizado.»

Camus analiza el crimen lógico *desde las dos actitudes que considera típicas de nuestro tiempo: la* percepción del absurdo *y la* rebelión. *El aná-*

lists desde esta última constituirá un completo replanteamiento de la rebelión misma. En su obra anterior —en El mito de Sísifo—, Camus había partido de la percepción de la existencia absurda, irracional, como origen de lo que él llamaba un estilo de vida. Las características de éste eran una rebelión (ruptura con las categorías del racionalismo y con los convencionalismos del mundo burgués, decisión de vivir conforme al absurdo), una libertad que emana de ella y una pasión o decisión de aprovechar la vida en todas las experiencias posibles.

La extrañeza ante la existencia, la percepción del absurdo, es el sentimiento que nos devuelve a una plena sinceridad: la actitud que dió lugar en sus orígenes a la filosofía, y la que ahora saca al pensamiento humano del orgulloso racionalismo para ponerlo otra vez ante su ser y situación radical. Su valor estriba, sobre todo, en ser origen de una actitud auténtica del hombre: la rebelión. Y aquí, en este punto de la obra de Camus, es donde, en frase de Sartre, la rebelión cambia de campo. Ya no será sólo una decisión de vivir conforme al absurdo, sino una actitud positiva que apunta hacia valores que trascienden la mera historicidad vital. El hombre rebelado, es un hombre que dice no ante algo, pero también un hombre que dice sí, que afirma. Así, por ejemplo, el esclavo que se alza frente a una nueva humillación rechaza un trato que quizá ha rechazado siempre en su corazón. Sabe que su actitud le resultará seguramente perjudicial, que tal vez le costará la muerte. Sin embargo, ha vivido por un momento el valor positivo de la personalidad, la incompatibilidad de ese trato con la dignidad humana, y la rebelión le aparece necesaria.

La revolución del siglo XX cree ser fiel a la rebelión reemplazando a Dios y a todo orden absoluto por la concreción fáctica de la existencia humana. Pero, en la realidad, crea con ello el poder verdaderamente totalizador y humillante, y traiciona a la auténtica rebelión. Puede afirmar la racionalidad del proceso histórico humano: esta razón inmanente no tendrá sentido visible más que al cabo del Progreso, es decir, en el ideal atemporal de la organización perfecta; mientras tanto, es preciso obrar, y obrar sin ley. Puede también afirmar la irracionalidad del proceso mismo; entonces, la vida, y su impulso —la fuerza—, ocupan el lugar de la ley divina. Individualidad y dignidad personal pierden de este modo su sentido y sus fronteras. Nos hallamos en el reino del nihilismo, y también del crimen organizado. Prometeo, rebelde a Zeus, inmortal por amor a los hombres, ofrece a éstos el orden de la tierra, el cielo en su vida misma. Pero los hombres son cobardes y ansiosos, aman el placer inmediato; es preciso organizarlos para que conozcan la felicidad de su victoria futura. Prometeo se convierte entonces en maestro y en jefe. La lucha se prolonga y se hace agotadora. Los hombres dudan de ese reino final. El héroe les dice que él conoce ese paraíso y que sólo él puede conocerlo. Los que dudan, serán lanzados al abismo de la aniquilación. Prometeo reina en el silencio y en el horror: ha conquistado de Dios sólo la soledad y el poder. Ya no es Prometeo ni Dios, sino sólo César.

Pero la verdadera rebelión humana, objeta Camus, no es nihilista ni puede abocar al absolutismo: niega y afirma a la vez, con lo que determina un límite, un orden y una tensión que sólo puede hallarse en esa esfera media, cálida y serena, de las realidades humanas. El sentido total de la Historia y su ley inmanente sólo serán visibles para Dios: toda empresa humana ha de ser histórica e intelectual —no racionalismo absoluto—, empresa de límites, de humildad y de riesgo.

El que no puede conocer absolutamente, no puede, en absoluto matar. Cada hombre es, en su individualidad, un insondable misterio, una creación nueva e inefable de la historia concreta, que no puede someterse como factor abstracto a unos fines de planificación. A la luz de la auténtica rebelión metafísica, el crimen racional recibe así una repulsa radical. Los ideólogos y organizadores dirigen nuestro mundo estatista, poseen el espíritu de los grandes sistemas del racionalismo moderno: su impulso histórico les dió vida. Pero todos los caminos espirituales de nuestra época conducen a un mundo de medida y concreción que la propia ciencia confirma: la teoría de la relatividad, la de indeterminación, los quanta, etcétera, definen, según Camus, un mundo de limitación existencial, de humildad cognoscitiva, de realismo práctico. Hoy, cuando la revolución, traidora a la sana rebelión del hombre, ha suprimido la trascendencia y cualquier modo de dualismo o tensión vital, cuando todo culmina en esta muda y siniestra organización de crímenes contra la dignidad y la vida de los hombres, comprendemos que «al cabo de estas tinieblas, una luz brilla en lontananza: la de una nueva y sagrada rebelión en nombre de la medida y de la vida».

EL PENSAMIENTO DEL MEDIODIA

Camus vierte esta nueva esperanza al plano político-social en los términos que más podrían sublevar al filocomunista J. P. Sartre.

La revolución centralista y totalitaria del siglo XX ha creado el Estado nacional unitario, eso que Bertrand de Jouvenel ha llamado «monstruosa concentración de poderes que sujeta a un solo engranaje, y somete a un solo impulso todas las fuerzas y la vida toda de la sociedad». Y «el primer cuidado del Estado nacional ha sido —según Camus— destruir para siempre la célula profesional y la autonomía municipal, bases humanas de la verdadera libertad». Sin embargo, la auténtica rebelión del hombre se ha apoyado siempre «en las realidades más concretas, la profesión, el Municipio, que transparentan el ser, el corazón vivo de las cosas y de los hombres». Los seres humanos no pueden rebelarse ni se liberan más que en el seno de los grupos naturales. «La historia de la primera Internacional, en la que el socialismo alemán lucha sin tregua contra el espíritu corporativo y libre de los franceses, de los españoles y los italianos, es la historia de las luchas entre la ideología germánica y el pensamiento mediterráneo. El Municipio contra el Estado, la sociedad concreta contra la sociedad abstracta y absolutista, la libertad consciente contra la tiranía racional...»

Esta estructuración dualística, esta tensión real que garantiza la vida y la libertad de los hombres, es para Camus «el espíritu del Mediodía», la serenidad clásica del pueblo griego, la luminosa mesotés del mundo mediterráneo. Fuera de esta zona media y templada, patria de la civilización, se halla la idea teocentrista —germen, para Camus, de panteísmo—, y también la de una mera existencia histórica vaciada de humanismo. Cristianismo y comunismo han roto, cada uno a su modo, la armonía y la sumisión del hombre clásico hacia la Naturaleza; ésta no es para uno y otro más que la decoración accesoria de una trama histórica que terminará en el reino atemporal de lo perfecto e inmóvil, divino en un caso, organizativo en otro, pero siempre ajeno y exterior a este mundo natural. Una y otra concepción engendran el quietismo en el hombre y la esclavitud en la sociedad. Para Camus, el cristianismo es cómplice de las brumas panteísticas del germanismo y hostil a la tradición mediterránea o clásica.

En realidad, Camus, como aconteció a Nietzsche, no ha llegado a comprender —ni menos a vivir— el cristianismo. Su idea de él es superficial, adquirida a través de prejuicios históricos. No ha visto que el cristianismo, por su misma naturaleza divina, realizó históricamente la síntesis entre ambos espíritus —germanismo y helenismo—, e hizo crecer, a lo largo de diez siglos, la sociedad medieval, la única verdaderamente corporativa y autonomista.

Según propia declaración, Camus «no tiene nada definitivo que ofrecernos». Pero, en frase de Paul Bodin, «cree que algo de este viejo mundo puede todavía salvarse, y ello es, precisamente, la libertad». Frente a una tal actitud, no pueden valer las críticas ni las ya arcaicas posturas vanguardistas de un Sartre. «Si Sartre —añadía Bodin— ha encontrado en el caos actual un sentido y una finalidad a la historia que se hace eligiendo, que nos lo diga. Pero, mientras tanto, no esperaremos tranquilamente el día en que el choque de dos mundos aniquile nuestras complejidades de intelectuales y nos obligue, por fin, a enrolarnos en la sinceridad y en el bien».

Ya mucho antes de este libro —en su novela La peste— se había enfrentado Camus con la soberana ausencia y la desilusión radical de un mundo en el que no existe Dios ni la idea de sentido o finalidad posee un correlato en la realidad; de un mundo en el que los hombres sólo por inercia humana cumplen con su deber. Este otro ensayo —L'Homme révolté— extraordinariamente sugestivo, tiene una doble y seria significación: denunciar, de una parte, el fariseísmo que, socapa de extrema sinceridad, se esconde en esa cómoda aceptación de la finitud existencial, en ese instalarse en la desesperación literaria o en el nihilismo filosófico. Abrir, de otra, una puerta a la esperanza en un futuro no hecho de dureza y amargura. No existirá ya —como en el antiguo Camus— «el honor metafísico de mantener la absurdidez del Universo», sino «el deber de mostrar que la tragedia no es una meta, ni la desesperación una razón». Y, a través de estas páginas, el anhelo de un mundo cansado de pecados contra el Espíritu Santo, de pecados también de lesa vida, que añora la casa paterna y la fidelidad a la tierra.

Camus, en fin, que ha reconocido ahora, una vez más, la inmadurez de sus concepciones radicales, debe todavía ofrecernos las conclusiones que quedaron como preformadas en su obra reciente, truncadas quizá por la permanente sugestión del humanismo griego. Si la rebelión que brota del sentimiento de la angustia entraña un aspecto positivo, si este aspecto hace referencia a valores trascendentes y eternos; si estos valores no pueden mantenerse solos, colgados de sí mismos... A la inversa, si al negar a Dios los racionalistas de hace un siglo nos han llevado, por sus pasos al abandono vital y al nihilismo metafísico; si la supresión de su representante en el orden político nos ha conducido, por sus trámites, a la servidumbre y al terror de este universo centralizado...

Verdad es, sin embargo, que el espíritu humano por nada se mueve menos que por razonamientos y conclusiones lógicas. Sólo la personal experiencia, la vivencia íntima, nos puede conducir —a los hombres y a los pueblos— a realidades y aceptaciones. Y es esta vivencia personal —única inspiración posible de una obra sincera— lo que podemos y debemos esperar todavía del que escribió L'Homme révolté.

R. G.

ESPAÑA, "IGNORADA"

Por José María Fontana

Francastel es el más importante historiador francés del Arte.

Francastel siente una evidente preocupación por el Barroco —confirmando así la vigencia de aquella relación—. Utiliza sus trabajos y meditaciones sobre el Barroco como tema de sus conferencias, de sus ensayos y de sus aportaciones a congresos diversos. Así, en la «Revue des Etudes italiennes» (1946) y en los Congresos de Humanistas (1954) y de Literaturas modernas (1951); últimamente, en un ensayo para «Annales» (abril 1957).

El ingenio galo es capaz de construir y conseguir cosas magníficas, y Francastel es una confirmación de la regla. Por ejemplo, «La Contre-Réforme et les Arts en Italie à la fin du XVIe. siècle», comparable a un largo ensayo inédito, elaborado por un amigo tudesco sobre el tema de las contribuciones espirituales de Yugoslavia en el descubrimiento de América. Pero hay más. Francastel ha llegado a elaborar toda una teoría del Barroco..., prescindiendo, casi por completo, de España, de sus manifestaciones aquí y de los trabajos españoles sobre el Barroco. Lo cual no le impide, por cierto, referirse ilógicamente a las manifestaciones del Barroco en centro y Sudamérica. En verdad, se requiere toda la finura francesa en el artificio para afirmar que el Barroco es el Arte de la Contrarreforma, de los jesuítas, del pensamiento neoaristotélico de Suárez y de un sentido agresivo del catolicismo militante, para, a continuación, atribuirlo al «mundo romano» y definirlo como «tout un mouvement de la pensée et de l'action humaine aux XVII et XVIII siècles, en Europe et dans les pays soumis à son influence» e, incluso de precisar su nacionalidad: «des stucateurs et des huchiers italiens, circulant dans l'univers, le répandent». Digamos que, en su último y largo artículo, sólo una vez —aunque refiriéndose a los límites y no a los orígenes, concepciones y fuerza motora— habla cicateramente de España: «La où la penetration des Jésuites et des ordres religieux contrôlés par Rome ou la Maison d'Espagne s'arrête, le Baroque recule.»

Apresurémonos a decir que el error y la injusticia de Francastel no son imputables a chauvinismo o a una actitud antiespañola. No; es algo peor: es, sencillamente, desconocimiento y falta de información. Es el gran vacío español, típico de la cultura centroeuropea. Es la tremenda represión psíquica que el europeo «moderno» se impone frente al hecho español —substrato de su conciencia cultural y, al mismo tiempo, «testigo» superviviente, visible, vital,

(Pasa a la página 24.)

UN HUMANISMO "PROVISIONAL"

La edad de los desilusionados

Hablar de Camus con imparcialidad, en la hora de su consagración pública universal, resulta, para quien ha vivido, y vive aún en buena parte, inmerso en la problemática, en el clima espiritual del escritor francés, conturbador y difícil. Tratar de enjuiciar, en el plano histórico, a Camus, es tratar de comprenderse a sí mismo y a la época en que vivimos. Intentar trascender su limitación es esforzarse por resolver el nudo de problemas que, cada vez con mayor agudeza, se nos plantea a las generaciones de posguerra. Ello es, digo, de no escasa dificultad. Estamos, para ello, demasiado cerrados en el círculo vicioso de nuestra época, de la que Camus es producto típico. Nos sentimos, por otro lado, demasiado cercanos, espiritualmente, y demasiado agradecidos a él. Para muchos de los que comenzamos a sentir el mundo como problema después de 1950, los libros del escritor francés supusieron un nuevo plano de visión sobre la dura historia reciente y una seria exigencia, de alta tensión ética, con que encarar los dilemas de nuestro tiempo.

CAMUS NOS RESULTA UNA FIGURA fuertemente simpática: en él encontramos, en una época por tantos conceptos bochornosa, pureza en la intención y nobleza en el gesto. Mas parece exigible que, en esta como en cualquier otra hora de la vida de alguien que ejerce un papel público y responsable de pensador, no se trate simplemente de calibrar la simpatía humana e inmediata de su figura, sino de discriminar lo que haya de válido como lo que haya de insuficiente y aun deleznable en su pensamiento. Nuestra época, gravemente enferma, exige, como tal vez ninguna otra en la historia, lucidez máxima en el diagnóstico y rigor en el tratamiento.

En Camus se reflejan aspectos característicos de nuestra época —por eso decía antes que tratar de enjuiciarle es tratar de comprender el tiempo en que vivimos, su miseria, su honor y sus eventuales salidas. El «absurdo» en el escritor francés es, más bien que un postulado planteado en términos metafísicos, correlato de una situación histórica, la n u e s t r a, «absurda» y descentrada. En Camus se inicia el proceso total de nuestra historia, que de repente se nos ha vuelto extraña y monstruosa. Los excesos e insuficiencias, que sin duda hay, en el pensamiento de Camus, quizá se justifiquen en la miseria de los años últimos. Camus es, c o m o pocos, hombre-testigo; testimonia, a veces ferozmente, en contra de su época. Pero, por eso mismo, por adoptar la postura de fiscal, está incapacitado para ser juez; en él es difícil encontrar el juicio sereno que zanje el nudo del presente.

Sumergido en un mundo que, en nombre de las *ideologías*, exige el sacrificio de millones de hombres, Camus reacciona negando la validez humana de una historia que se ha convertido en un «ballet» frenético de culpabilidades universales, en que sólo los verdugos pueden sentirse inocentes, porque ellos son los Grandes Sacerdotes a través de los que la Divinidad Histórica revela sus implacables Decálogos. Esta monstruosa sujeción del hombre a un futuro hipotético y tal vez deleznable, la rechaza Camus con toda su alma. Por boca del Kaliayev de «Los Justos», dice: «Por una ciudad lejana, de la que no estoy seguro, no iré a golpear el rostro de mis hermanos. No iré a aumentar la injusticia viva por una justicia muerta.» Y en «L'Homme révolté»: «La revolución consiste en amar a un hombre que aun no existe. Mas para el que ama a un ser vivo, si le ama verdaderamente, no puede aceptar morir más que por él.» Camus reniega airadamente de las *filosofías del desprecio*, del desprecio por el hombre del presente, que es para él el único con que podemos contar. Su pregunta, el dilema sobre que se centra su pensamiento y al que honradamente no podemos escapar, es éste: ¿cómo se puede construir la hermosa «ciudad del hombre» convirtiendo a los hombres del presente en bestias acosadas?

Aquí es donde observamos que el pensamiento de Camus se halla a mil leguas del existencialismo, al menos d e l de Sartre. Porque para Camus —y en ello la estructura de su pensamiento se manifiesta esencialmente religiosa— el hombre tiene una «naturaleza». Si la historia es la *realización evolutiva de lo humano*, él cree que siempre habrá algo —lo fundamental— que escapa a ese devenir: algo ya hecho y dado para siempre en cada individuo, desde la creación de la vida. «La naturaleza humana —dice— no ha podido jamás vivir de la historia sola, y le ha escapado siempre por algún lado.» Y aunque esa naturaleza sea sólo una *posibilidad de devenir, de llegar a ser*, tal posibilidad es absoluta, inviolable, *dada* desde el principio. Aunque Camus no crea en Dios, e incluso rechace como inhumana la posibilidad de su existencia, este *dado*, parejo del *recibido* de San Pablo, manifiesta, como decía, el fondo religioso de su actitud. En Camus predomina la nostalgia, ya que no la creencia, de lo absoluto.

SI EL HOMBRE EN SI LLEVA, mejor, es, por su nacimiento mismo, un valor sagrado, inviolable, sacrificar al hombre presente por el futuro es inútil —será cambiar iguales valores, idénticos pesos específicos de humanidad— y, por añadidura, peligroso, porque bien puede ocurrir que ese hombre futuro no llegue a existir. Frente a los «universales abstractos» de las ideologías, Camus levanta el «universal concreto», el hombre presente, inviolable y soberano en su pura existencialidad.

El absoluto histórico, la historia divinizada, que Hegel parió y que ha tenido como últimos hijos degenerados el estalinismo y el nazismo, es, en consecuencia, para Camus, una atroz mentira, un «songe desesperé», la coartada que se inventan los verdugos para sacrificar a sus millones de víctimas sin perder «pour autant» su «bonne conscience».

En el Universo imperativo de los fines históricos, ¿quién justificará l o s medios? ¿Quién nos dice que, al término de la historia, esos medios —las víctimas— no se levantarán de su «nada» para juzgar y condenar el fin?

La historia, pues, si ha de significar algo humanamente válido, necesita una regla que la trascienda, que la juzgue y conduzca desde fuera. Porque sin regla que la dome, la historia se convierte ella misma en regla, y empieza la carnicería. Esa regla, esa norma extrahistórica no puede ser sino el respeto al hombre, este *hombre* al que siento a mi lado, intuitivamente, y al que el dolor y la muerte hacen sagrado, el hombre «révolté» contra la injusticia que se le hace. La supuesta eficacia histórica resulta sólo una eficacia *en el vacío*, y el realismo político «un romanticismo sin freno, un romanticismo de la eficacia». Aquí el pensamiento de Camus alcanza un alto grado de verdad: la valoración única de la eficacia, por muy bello y armonioso que sea el fin a que tienda, es demoledora y no conduce sino al caos. Enganchar a la rueda desenfocada y chirriante de nuestra historia el destino de los individuos humanos —«bacilos planetarios», según la horrible fórmula hitleriana—: he ahí lo que el humanismo del presente y del futuro, si verdaderamente hay salvación para el hombre, tendrá que rechazar enérgicamente.

■

Hasta aquí nos lleva Camus; hasta aquí le seguimos. Pero, llegados a este extremo del dilema contemporáneo, nos preguntamos: ¿qué hacer?, ¿a qué *regla objetiva* acogerse para escapar al dilema desgarrador? Porque el hombre, en la máxima asunción de sí mismo, el «homme révolté», como lo entiende Camus, aun después de haber escupido a la historia mentirosa y criminal de los dispensadores del futuro, se encuentra con que no puede abandonar esa historia, en la que se halla *encarnado*. Abandonarla sería consentir, de una vez para siempre, a la injusticia y a la mentira, contra las que precisamente se ha rebelado. Al «homme révolté» le está vedado el suicidio, en cualquiera de sus formas. Tiene que obrar, y obrar, necesariamente, es hacer el mal, matar, mentir. «El hombre rebelado —afirma Camus— no puede encontrar el reposo», puesto que «conoce el bien y hace, a pesar de sí mismo, el mal». Mas, si el hombre se ve forzado, por la estructura misma de su vida, a mentir y matar, ¿deberá resignarse a no saber por qué, en virtud de qué necesidad trascendente, si la hay, mata y miente? Camus nos deja en pleno desgarramiento. El individuo se debate en la contradicción, sin poder salir de ella. Porque, o bien no hay tal trascendencia —Camus no cree en ella—, o bien, aunque exista, tratar de encontrarla sería, por poder servirse de ella como coartada para hacer el mal, culpable.

«La historia —dice Camus— tiene tal vez un fin; nuestra tarea, no obstante, no es terminarla, sino crearla, a imagen de lo que conocemos ya como verdadero.» Pero ocurre preguntar: o esa verdad que ya conocemos se entronca en una concepción general del Universo y la historia, en la que halla base y legitimidad, o, en caso contrario, es pura provisionalidad, inestabilidad. Las verdades, intelectual y humanamente, no se sostienen solas, sino en un sistema encadenado de ideas y creencias sobre lo que somos y lo que nos rodea. La verdad, o es total y nos trasciende, o no es nada más que un «sueño» del individuo. Ahora bien, el hombre, por su constitución misma, no puede renunciar a tener una visión total del cosmos y a creer que esa visión es verdadera y no una fantasía.

AL FINAL DE SU VIAJE, EL hombre de Camus, que partió del absurdo, se encuentra, si no quiere recaer en él, en la pura desesperación y el anarquismo, debatiéndose de sí mismo a sí mismo, incapaz de trascenderse en una objetividad salvadora. El Tarrou, y aun más el doctor Rieux de «La Peste», figuras que por lo demás sentimos profundamente nobles y simpáticas, se debatirán hasta el fin en el absurdo, en la encerrona agnóstica. Su única moral será: *No sé nada; no puedo, ni quiero saber nada; pero lucho y seguiré luchando por lo que no sé.* Mas esto es un callejón sin salida, donde sólo la desesperación, sacando fuerzas de sí misma, puede sostenernos. Tarrou, Rieux, como Kaliayev y sus compañeros los «asesinos inocentes» de «Los Justos», son *santos de la anarquía.*

Aquí, la *cultura*, que es esfuerzo por conquistar una seguridad en el mundo y por el mundo, queda desobjetivada, sin tuétano de verdad, en la arena movediza del individuo. El hombre, con ello, se desrealiza y se desencarna.

El hombre de Camus, aun después de su rebelión, es el hombre solo, rodeado de nada, despojado de Universo —entendido Universo como la consistencia coherente de lo que somos y nos rodea—. Inmerso en su paisaje espectral, el hombre «révolté», dada su nobleza fundamental, busca la comunidad con sus semejantes, pero la busca directamente, sin intermediación objetiva alguna —Dios o Universo racional— que no existe; es decir, en la desesperación. Es el hombre en situación subjetiva límite, renegando de las desmesuradas ideologías universalistas, pero incapaz de lograr una visión coherente de la realidad en que vive aherrojado.

El humanismo de Camus es un humanismo *de crisis*, de época intermedia y vacilante. Muerto un sistema coherente del Universo, el hombre se agarra a su pura existencialidad individual, atomizándose y desrealizándose. Que no encuentre en su derredor sino máscaras espectrales de cosas, es el drama del tiempo que vivimos. Si en nuestra época el hombre se siente inseguro, es porque «carece de cosas», de Universo —en la acepción que antes le he dado de objetividad coherente—. El mundo se nos ha hecho demasiado intenso, demasiado espeso de hechos materiales y espirituales; se nos ha vuelto *extraño*. La dramática tarea que el pensamiento del presente tiene planteada es cómo dominarlo, cómo ordenarlo. Mientras tanto, tal vez haya que vivir de un humanismo provisional.

La concepción del hombre en Camus resulta, pues, coja, insuficiente. El humanismo más auténtico se define en la relación del hombre con las cosas, con el mundo circunstante. La estructura de la vida se configura como un flujo recíproco entre hombre y Universo: el hombre que ordena el Universo, comprendiéndolo, y el Universo que conforma al hombre, sometiéndole a una disciplina de trascendencia. No sé si lo que hoy necesitamos es, como pide Gabriel Marcel, una «cura de platonismo»; me parecería mejor hablar de una «cura de objetividad». Porque la gran disciplina del hombre, su medida, es lo *objetivo;* su capacidad de crear cosas, objetivándose.

PERO ESTO ES DIFICIL. EL MUNDO, que se nos hizo demasiado «ancho y ajeno», necesita de una nueva ordenación y coherencia. Este será el «tema de nuestro tiempo». Para ello tendremos que reavivar en Occidente la llama de la *gran pasión lógica*, que nada tiene que ver con la *lógica de burócratas* a que nos tienen acostumbrados los desmirriados pontífices de la razón histórica y del «cientismo». Reformar la razón y encontrar *una nueva objetividad* que sirva de medida al hombre, será la gran tarea del futuro, si algo aun puede hacerse —lo que no estamos autorizados para no creer—: siempre es preferible, por más noble, apostar por el porvenir del hombre.

Camus busca, sincera y dramáticamente, esa nueva medida del hombre. He ahí su timbre de nobleza. Si no la encuentra, si se queda vacilante entre dos fronteras, es porque no puede trascender su época, la «edad de los desilusionados». La falsedad e inoperancia de algunas de sus fórmulas tiene ahí su origen. Frente a la «démesure» contemporánea, él ha creído encontrar la nueva «mesure» salvadora en lo que llama «pensée de Midi». Si no nos dejamos llevar por ciertos prejuicios y ecos ancestrales fuertemente arraigados en nosotros, tendremos que reconocer que esta «pensée de Midi», especie de «cultura solar» o guiso mediterráneo con fuertes especias griegas, es una fantasía, hasta diríamos una «filosofía de turismo», si no nos importase hablar con mala fe —que mala fe habría en lo excesivo de la expresión—. Grecia, la Grecia solar a la que, según Camus, «hay que retornar siempre», es un mito, un bello mito que nos hemos creado los occidentales (tal vez en desmedro de su propia autenticidad), pero nada más. Vivir Grecia como pasado, está bien; mas para volver plenamente a ella sería necesario que pudiésemos saltar por encima del cristianismo, del racionalismo y de nuestra época industrial; en una palabra, prescindir de nuestra historia, de lo que somos en gran parte. Lo que no tiene sentido.

El prestigio de lo sensible en Camus, su culto de la sencilla felicidad cotidiana de la gente —que en sí no tienen nada de

reprochables y sí, en cambio, mucho de reconfortantes—, pueden llevarle a estas aberraciones, digamos mejor, ingenuidades; simpáticas, pero inoperantes y anárquicas. El, que ha renegado del «romanticismo historicista» a lo germánico, viene a caer en un «romanticismo de lo sensible» (no en el epicureísmo, que es una filosofía y una concepción del mundo). No todos son «nieblas nórdicas» o «germánicas»; también hay «calígines solares», cabrilleantes espejuelos para una vacación mediterránea, pero que en modo alguno pueden servir de «ersatz» a una concepción general del Universo y del hombre. Los ojos verdes de Palas Atenea no consiguen ocultar el vacío filosófico en que se debate, como pez sin agua, al pensamiento de Camus.

LOS «BUITRES DE LA ABSTRACCION» de que habla el poeta polaco Adam Wazyk, nada tienen que ver con una razón en que el juego entre lo concreto y lo abstracto, entre lo particular y lo universal, integra un pensamiento vital. Cuando Camus afirma que «la abstracción, propia del mundo de las fuerzas y del cálculo, ha sustituído a las verdaderas pasiones, que pertenecen al dominio de la carne y de lo irracional», está cayendo, al huir de lo irracional histórico, en lo irracional individual, el individuo como pura fluencia. En uno como en otro caso, mitología y confusión, de las que por lo demás casi nadie, en uno u otro grado, consigue hoy escapar.

La palabra —que no filosofía, inexistente— de Camus es, en resumen, verdadera, pero insuficiente. Lo que a ella le falta, le falta también a su época. Pero lo que no se le puede regatear es nobleza y valor: he aquí alguien que, en un mundo de esclavos, ha clamado por la libertad y el honor del hombre frente a tiranías y totalitarismos de todos los matices; alguien que ha dicho: «sin libertad, se puede perfeccionar la industria pesada, pero no la justicia o la verdad». Nosotros, españoles, tenemos que agradecerle su amor por nuestra cultura y nuestras letras; hace aún pocos días, hablando de Ortega y Gasset y de la influencia que ha ejercido en su pensamiento, afirmaba que nuestro gran español «es tal vez, después de Nietzsche, el más grande de los escritores europeos».

Lo que en el futuro se haga tendrá que contar con el *clima espiritual* que Camus representa, para, desde luego, trascenderlo. Y trascender su irremediable pesimismo práctico y cósmico, ese «cuarto de verdad» que, según ha dicho recientemente, sólo nos resta para combatir la mentira total. Camus parece que hubiera adoptado el gesto noble de morir con honor. Pero tal vez el problema sea aceptar todo el deshonor de nuestra época e intentar pasar, por el camino de lo objetivo, del absurdo al drama fecundo de la vida. Abandonado el absoluto histórico, no conquistada aún una nueva objetividad, Camus se queda, como el alma de Garibay, flotando entre dos mundos, alma en pena de un Universo fuliginoso. Pero su drama es nuestro drama...

Francisco FERNANDEZ-SANTOS

KARL KRAUS

BONN

La decadencia de los imperios suele venir acompañada de una rica y extraordinaria literatura. Inútil sería recordar una vez más los nombres que acompañaron la caída de Roma y la del Imperio Español. En nuestros días se hace cada vez menos frecuente un acontecimiento político semejante, y cuando llega a suceder, no es posible juzgar si la literatura que acompaña este suceso es igualmente rica e igualmente inmortal. Por lo menos, la caída del Imperio nacional-socialista no vino acompañada de una literatura valiosa; más bien crecieron sobre sus cenizas los epígonos de Rilke y Kafka y los entusiastas de Eliot y Auden, o se hizo más claro el ambiente para que pudieran brillar aquellas figuras que ya antes de la guerra habían iniciado su brillante carrera: un Winkler, Jünger, Hausenstein, Benn.

En el ámbito de lengua alemana ha habido, sin embargo, un Imperio en decadencia, que ha traído consigo nombres de inigualable valor. A la decadencia del Imperio austrohúngaro se asocian los nombres de Hugo von Hoffmanstahl, de Robert Musil, de Karl Kraus, y aun hoy hay quien sigue aprovechando esa situación espiritual para convertir el aire crepuscular en expresión literaria de la eterna Humanidad: H. von Doderer y Friedrich Georg Jünger.

Pero a diferencia del mundo románico, que expresa de modo moralizante y breve el ambiente sombrío de las decadencias, el mundo germánico se pierde en los miles de páginas de una novela, en la que van entrelazadas reflexiones metafísicas, disertaciones sexuales y aun problemas matemáticos, o, cuando este no es el caso, son discursos patéticos, llenos de sombrías projecías y de dolorosos clamores: la nostalgia agudizada del Norte.

Dentro de una literatura semejante, una figura como la del satírico KARL KRAUS constituye una excepción, y si ésta posee talento teatral y gran finura de espíritu, llega a convertirse en personaje inolvidable de quienes lo conocieron y lo leyeron al calor de los acontecimientos que él convirtió en material de su sátira. Eso fué Karl Kraus, editor y redactor único de un periódico, «Fackel», que durante más de diez años apareció en Viena, y que tuvo la misión de hostigar la mediocridad literaria de los círculos de café, de la vida social y de la frivolidad de la nación. Nacido en Gitschin, Checoslovaquia, el 28 de abril de 1874, perteneció a esa generación de judíos que ejercieron su influencia intelectual en Austria o Alemania, y que, además de sus extraordinarios talentos, poseían un rasgo apocalíptico en su concepción del mundo y un sentido religioso profundo que los acercó a los grupos católicos de entonces. La revista «Hochland» acogió muchos olvidados judíos, y ellos le dieron, en buena parte, el perfil que la hizo famosa.

KARL KRAUS: Para muchos sobrevivientes de la catástrofe que produjo el nacional-socialismo, tiene este nombre un encanto especial. Su tragedia «Los últimos días de la Humanidad», irrepresentable, tuvo entonces el encanto que le dió una famosa lectura en Zurich, y en la que el mismo Kraus encarnaba de manera impresionante los papeles de sus personajes. Fué como una advertencia de lo que se cernía sobre Europa, una advertencia expresa, porque ya mucho antes del ascenso de Hitler al Poder, Kraus venía mostrando la «enfermedad» europea. Sus glosas sobre cuestiones gramaticales, aparecidas todas en Die, fueron esa advertencia. Kraus entendía la crítica del lenguaje como crítica de la época y del espíritu.

Y, evidentemente, esas glosas no tenían otro sentido que el de hacer ver, a través de la expresión, la decadente y corrupta alma que se expresaba. Por el carácter mismo de la sátira, no es posible buscar en ella una «teoría» —en este caso del lenguaje—, ni siquiera un sistema o una serie de apercus sobre la realidad del mundo. No hay, pues, teoría metafísica ni concepción del mundo. Schiller entendía la sátira como una actitud espiritual opuesta a la actitud elegíaca, y que consiste en la expresión de la tensión que existe entre la realidad y el ideal. Pero ideal no era para Schiller un estado arcádico o una utopía, y por eso la tensión entre realidad e idealidad no puede entenderse como la tensión entre el sueño y la dureza del despertar. La sátira fué en Schiller más bien una especie de precursora de la ironía romántica de Schlegel: una actitud que aniquila y absorbe lo que el Yo crea. En esta tradición creció la sátira de Karl Kraus. Esta es, efectivamente, la expresión de una tensión, no, sin embargo, entre ideal y realidad, sino de aquella tensión que de por sí aparece cuando, sin tener en cuenta la referencia a la realidad, se considera la realidad como puramente negativa. La sátira de Karl Kraus no busca «mediación» ni «conciliación», sino simplemente la iluminación del fundamento negativo que apoya la realidad negativa circundante.

De este modo, pues, encuentra Kraus un camino hacia la verdadera, o mejor, la auténtica realidad presente, y este camino es la apariencia, lo que aparece, lo que brilla. En el lenguaje brilla o aparece la auténtica realidad presente, y se puede decir entonces que un lenguaje impuro o corrupto es sólo la expresión de una realidad impura y corrupta. Como Nietzsche en sus «Consideraciones extemporáneas», es Kraus en sus glosas sobre el lenguaje un crítico del espíritu por medio de la crítica del lenguaje. En este terreno no tienen valor las teorías sobre la relación entre el lenguaje y la realidad, entre palabra y cosa, porque Kraus no considera el lenguaje como la capacidad de hablar o como el sistema del lenguaje, sino como el símbolo o, para decirlo con una palabra alemana muy preferida de los metafísicos, la protoimagen del hombre y del espíritu. Por eso habla Kraus, tácitamente, de una Etica, de una Lógica y de una Estética del lenguaje que nada tienen que ver con principios morales, sino con ethos y, si se quiere, con pathos; no con silogismos, sino con logos; no con principios estéticos, sino con aisthesis = aisthesos.

La sátira de Kraus se queda en la negatividad de la simple comprobación. La actitud satírica le impide proponer soluciones o reformas; jamás dice cómo se debe decir lo que está mal dicho, sino que descomponiendo el giro falso o la frase enrevesada muestra cómo lo que se quiere decir es precisamente lo contrario de lo que se ha dicho, y pone al satirizado en la ridícula actitud del ignorante pretencioso. Sí, ese es el efecto de la sátira que conocemos. Pero en Kraus va esta comprobación más allá del simple placer de ridiculizar. El muestra la insensatez del mundo actual, y en cuanto deja abiertas las puertas a la imaginación, hace pensar en la insensatez del mundo real, cualquiera que sea la época en que se vive. La negatividad de la sátira de Kraus aniquila también el tiempo, la historia, la sociedad, y, en última instancia, sólo le queda la palabra creadora e iluminadora. Tal es el talante nihilista del expresionismo alemán, que en Kraus, y en su espíritu gemelo, Konrad Weiss, no se satisface consigo mismo y busca el apoyo religioso. Para él sigue siendo la única realidad el In principio erat verbum. El alpha y el omega es la palabra, la que hablamos, y el logos del Evangelio.

Karl Kraus, editor y redactor único de un periódico, «Fackel», que durante más de diez años apareció en Viena, y que hostigó la mediocridad literaria de los círculos de café...

Rafael GUTIERREZ-GIRARDOT

LA FILOSOFIA DE PEDRO CABA

El libro de Pedro Caba que vamos a comentar es, sin duda, una de las obras más importantes de nuestro tiempo (1). A lo largo de setecientas páginas de apretada impresión, bullen las ideas en torno a los temas filosóficos más duros y de más raigambre e importancia. Se trata del tomo I de una «Ontología General de la Antroposofía», empresa que, a juzgar por este primer volumen, es, en cantidad y gravedad, gigantesca.

Digamos en seguida que la obra de Caba tiende a una fundamentación de la existencia, fundamentación cuyo punto central es la «presencia». Nos hallamos, pues, ante una obra de intención positiva y constructiva. Ante una filosofía existencial, no existencialista, como el autor mismo cuida de hacer notar al final de la Introducción.

EXEGESIS DEL «SENTIDO».—Para conducirnos a la noción capital de «presencia», Caba hace previamente un estudio del «sentido», que es quizá, por su unidad, densidad y belleza, lo más acabado del libro. «La inteligencia del hombre, dice Caba, capta algo en el acontecer de las cosas, del hombre y del mundo, que no es precisamente racional ni aun inteligible. Y ese algo es el sentido.»

El sentido es inseparable de la existencia; donde hay hombre hay sentido: «El sentido circula por el mundo y se trasluce como en una lámpara y suena como un latido. Se nota en todo lo que el hombre toca, como en una casa habitada se nota la presencia humana. Es aroma y voz y resplandor en las cosas junto a las cuales ha pasado un hombre o dentro de las cuales suena voz de hombre.»

Así, nada que haga el hombre carece de sentido, aunque sea irracional, aunque sea ininteligible: «El sentido es la proyección de una atmósfera misteriosa, cargada de radiaciones de la persona como presencia existencial.»

De esta manera, Caba da un sustentáculo provisorio a la existencia. La noción de «sentido» descarga así a la mera existencia de una angustiosa autojustificación.

LA PRESENCIA.—Estamos en el núcleo del pensamiento de Pedro Caba. ¿Qué es la presencia?: «La presencia no es todavía existir, sino lo que lo fundamenta. No es tensión, sino **pre-tensión**, aptitud para iluminar y presentar las cosas del mundo. Gracias a la presencia del hombre, el mundo y las cosas del mundo se presentan.»

Esto equivale a una justificación del hombre en el mundo. Las cosas cobran sentido por la presencia del hombre. El hombre entonces, ¿cómo cobra un sentido? ¿En qué se sustenta esa «presencia» del hombre?

Para Caba, es la presencia de Dios lo que justifica la presencia del hombre: «Mirando profundamente al hombre, hallamos a Dios, notamos el resplandor de su Presencia.»

Caba ha partido de la presencia de Dios en el hombre, porque considera inútil en este terreno todo camino hipotético, toda búsqueda racional metódica de Dios.

Se presenta así el gran problema de la oposición entre lo racional y lo «sentido». La presencia de Dios, que da sentido al hombre y, a través de éste, a las cosas, no puede ser sino una revelación. Y esta revelación, forzosamente individual, ¿podrá ser moneda de intercambio, de entendimiento? «La fe, dice Caba, es de índole colectiva. La fe se fortalece cuando se hace comunión con otros que comparten la misma fe.» Pero esta colectividad, preguntamos nosotros, ¿no será un refuerzo psicológico? ¿Una comunión emotiva? ¿Algo, en fin, de la mejor ley, pero que sirva más para un asentimiento que para un entendimiento propiamente dicho?

«La razón o la racionalidad, prosigue Caba, es de índole individualizante; cada hombre quiere tener la suya. La razón es «ratio», ración, tajada. Y por eso, en las cosas racionales en que se discute quién tiene razón y quién no, se observa que «cada uno se sale con la suya», y todos tienen razón o ración.»

Pero esa individualidad de la razón es, sin embargo, una posibilidad de intercambio inteligible; mientras que la fe, en su colectividad, es «contagiable», sin duda, pero no permite el intercambio, el diálogo, sino sólo el asentimiento. La presencia de Dios, revelada a cada uno —en mayor o menor grado, e incluso nulamente—, excluye del «entendimiento» colectivo (de la fe) a todos los «no iniciados» (digámoslo así). Se dibuja así una de las clasificaciones tipológicas fundamentales: hombres religiosos y hombres no religiosos, tipos perfectamente irreductibles y cuya demarcación en manera alguna corresponde con los confesionalmente religiosos o irreligiosos. El equívoco, en estos casos, radica en la noción de «Dios».

Por todo esto, se abren aquí, al través de la fundamentación del hombre por Dios, dos cuestiones previas y, a nuestro modo de ver, ineludibles:

1.ª ¿En qué consisten esas «briznas divinas», ese «algo divino» que Dios ha puesto en el hombre?

2.ª ¿Qué debemos entender en esta fundamentación por Dios? No es esta pregunta vana ni oropel sistematizante. Hace ya tiempo que cuando se dice «D i o s», las interpretaciones personales son múltiples y diversas, desde un dios antropomorfo a una noción sintética o energética del cosmos. El Dios de cada hombre puede diferir radicalmente y hacer imposible una sistematización. Pese a la irracionalidad de la noción, siempre será posible una delimitación, una demarcación, una aproximación, algo que reduzca un poco tan amplio territorio.

EL TIEMPO, EL ESPACIO Y LA HISTORIA.—Los extensos y ricos capítulos que Caba dedica al tiempo, al espacio y a la historia, merecerían amplia exposición. Pero, por ahora, nos limitaremos a la fijación de algunos puntos capitales.

«En el universo, dice Caba, **hay** espacio, pero **no hay** tiempo hasta que el hombre llega. El espacio preexiste al hombre; el tiempo, no.» Y más adelante: «La materia, los cuerpos, todo el mundo físico se encuentra a gusto en el espacio, que es su propio medio. Para el espíritu, es un **pre-texto**, un texto de realidad ahí dado, previamente, y que le sirve de **ocasión**, mimbre o texto para **organizar** el mundo de las cosas. Pero el espíritu siente un disgusto radical ante el espacio. El espacio es lo que está ahí, lo que sale al paso, lo que se opone y ob-stá, lo que es obstáculo. Si se puede hablar de una situación angustiosa original, es esta del espíritu, al sentirse encarnado, cohibido o limitado por el cuerpo, que le es íntimo vecino. Es la angustia o sofoco de la presencia cohibida y limitada por lo material.»

Notemos cómo mientras en Hiedegger la noción del espacio está en el Dasein, unida y trabada a la del tiempo —lo que origina la angustia de la limitación—, aquí el espacio es un enemigo de la presencia; pero, ¿cómo diríamos?, un enemigo que requiere lucha y que es vencible, y no un componente inesquivable.

El tiempo, en cambio, para Caba, concurre a la «presentación» de las cosas, de distinta manera que el espacio. El tiempo existencial es «puro sentido, la forma más misteriosa de la presencia, de la **presencia** del hombre». El tiempo, pues, tiene otro valor en la hondura del hombre que el espacio, y en la concurrencia en el hombre de tiempo y espacio, el primero es amigo y el segundo enemigo del hombre. «El enemigo del hombre, como espíritu que es, dice Caba, es el espacio. Cuando el tiempo domina sobre el espacio, el hombre entra en sosiego. La primera forma de paz es la conseguida al triunfar sobre el propio cuerpo, que es materia y espacio.»

> Una concepción positiva del "misterio"

Tres capítulos ha dedicado en este libro Pedro Caba a la Historia; apretados de ideas, repletos de realizaciones y de posibilidades.

No hay causalidad en la Historia, dice Caba; la causalidad pertenece al orden de la Naturaleza. Lo que hay en la Historia es intencionalidad; pero no precisamente la intencionalidad consciente de un hombre, sino «la intencionalidad cargada de sentido de la Historia misma... Triunfa el hombre grande cuando su intención coincide con la intencionalidad de la Historia.»

ORIGINALIDAD Y SENCILLEZ.—En toda la filosofía de Caba flota un enfrentarse directo y sin rodeos con los problemas y con las ideas. Con una actitud abierta, sin escudarse en las palabras ni esquivar el choque de frente. No gusta Caba de los lentos, artificiosos y trabajosos preparativos o andamiajes, sino que prefiere entrar rápidamente en materia y no graduar escalonada —y artificialmente— los contenidos. (Por ello a veces se subleva contra algunos «sistemas de preguntas» como los que, en ocasiones, presenta Heidegger, aunque más que fingimientos de ignorancia o de dificultades, sean solamente rigidez metódica y dialéctica, excesiva si se quiere.)

De la misma manera que Caba se enfrenta de una manera originaria con los temas y los problemas, analiza y discute agudamente, sin pasarlos jamás por alto, los parajes capitales de Heidegger (por ejemplo, sobre «cosa y coseidad», páginas 293 y siguientes, o sobre los componentes especial y temporal del **dasein**, páginas 468 y siguientes), de Husserl, de Zubiri —de cuyas ideas hace penetrante exégesis, necesariamente incompleta— o de Ortega, cuya valoración está presente en toda la obra.

VITALIDAD Y ALEGRIA.—La filosofía de Caba es, podríamos decir, saludable, gozosa. Su posición ante el misterio lo revela: Caba no rehuye el misterio, sino que lo considera fuente de enriquecimiento, y nunca causa de desesperación ni de angustia: «Lo que da sentido al universo, escribe Pedro Caba, no es el porqué racional de la causalidad, sino el para qué de la finalidad. ¿Para qué hay movimiento? ¿No pudo haber habido un universo en reposo total? ¿Para qué hay vida? ¿Para qué hay seres? ¿Para qué hay hombres? He aquí unas cuantas cuestiones fundamentales, que no son problemas, sino misterios, porque tienen sentido, pero no tienen explicación. Pero rastreando su sentido labramos su inteligibilidad. Todo en el universo tiene sentido, porque todo en el universo es unidad, pero no unidad por abstracción, sino por integración. Y el sentido es integrador.» Esta concepción positiva del misterio es lo cósmicamente gozoso de la filosofía de Caba. Precisamente, añadiríamos nosotros, el aburrimiento ante el misterio, la impresión subjetiva de que del misterio no mana ya riqueza alguna es lo que produce la angustia de la nada y el absoluto hastío y el empobrecimiento del universo, de donde brota una concepción de la vida desesperada y frívola, aunque esto parezca paradójico.

HUMANISMO.—Todo humanismo ha de comenzar por un respeto al hombre. Sólo puede hacerse una filosofía humanista, en el más amplio y noble sentido de la palabra, cuando se confiere dignidad al hombre. Si, como en el existencialismo de Sartre (y en la posición atenuada y ambigua de Camus), el hombre es un pobre despojo a la rastra de todas sus insignificantes circunstancias, no hay humanismo posible. Tiene razón Jean Kanapa: el existencialismo no es un humanismo.

Hablábamos antes de la posición ante el misterio. Mientras el misterio engendre esfuerzos de la voluntad (incluso desesperados, como en Kafka), podemos hablar de humanismo. Pero cuando el misterio produzca el absoluto **abandono**, el humanismo **se** esfuma. Este abandono puede tomar formas diversas: nihilismo, frivolidad, actitud maquinal ante las cosas, egoísmo desenfrenado, exaltación morbosa. En todos estos casos, el hombre es un verdadero despojo, un jirón, algo sobre lo que no vale la pena, ni siquiera es posible, fundamentar una filosofía, ni mucho menos un estadio histórico, cultural o social.

Caba se esfuerza, precisamente, en conferir al hombre una alta dignidad, y por eso sólo, ya tiene un matiz humanista (además del humanismo explícito y general que resulta de su obra toda, como «vuelta de la Filosofía al hombre»). He aquí sus palabras: «El hombre mismo, existiendo, se siente valor y aun centro, foco y fuente de valores. El hombre es, ante todo, «dignidad», es decir, algo valioso, máximamente valioso, ante las cosas, y lo que valora a las cosas mismas. Todos los hombres, como tales, tienen la misma dignidad ontológica.»

SENTIDO COMUNITARIO.—Pasamos así a un último y fundamental aspecto en esta panorámica de la filosofía de Pedro Caba: a su sentido comunitario.

Pasaron los tiempos de la soledad en la filosofía, en la vida, en el arte y en el trabajo. Ortega se encuentra precisamente en la encrucijada entre la exaltación del individualismo (el influjo decisivo de Nietzsche) y la constatación del progresivo sentido colectivo. En este sentido, Zubiri no representa avance ninguno. Heidegger, en cierto sentido, sí. Como fundamentador de un nuevo humanismo, podemos ver en él un nuevo y original sentido colectivo, aunque peligrosamente amenazado por la noción del Das Man y su nefasto influjo sobre la autenticidad vocacional del Dasein, donde se percibe aún a Nietzsche y su oposición entre el «hombre noble» y la «masa».

En Caba el «nosotros», la comunidad absoluta con los demás hombres, es fundamental para la existencia de cada hombre en particular: «Hay, dice, un sentido compresencial de los hombres en comunidad. Existimos en la medida en que co-existimos profundamente... Presentarse como individuo y apegado a sí mismo es algo indecente y poco humano, para los anhelos metafísicos de la presencia. El yo es casi lo inverso de la presencia personal y el enemigo de toda comunidad presencial. Para ser Yo ha empezado por escindirse de comunidad profunda. La presencia personal no es la presencia individual. Y la máxima expresión no la da el individuo, sino el tipo y el arquetipo.»

Caba piensa que la gran corriente colectiva de nuestro tiempo, el fuerte sentido comunitario que comienza a impregnarlo todo, ha de ser el gran fertilizante de toda filosofía y de todo arte. Segregarlo, apartarse de esa corriente, es esterilizarse, porque es ponerse de espaldas al más claro signo de nuestra época.

El amor a los demás, a «los otros», para Pedro Caba, debe de ser concreto, alcanzar siempre a nuestro «próximo» y no traspasar nunca la divisoria entre el hombre concreto y el hombre abstracto.

Ramón BARCE

(1) «La presencia como fundamento de la Ontología». Madrid, 1956.

VIDA, EXILIO Y MUERTE DE OVIDIO

Publius Ovidius Naso nació en Sulmona el 20 de marzo del 43, antes de nuestra Era. Quince años después, Octavio, el futuro Augusto, gana la batalla de Actium y sienta los fundamentos de la pax romana. Ovidio vivió, pues, en pleno florecimiento de la Urbs, y pasó sus mejores años en medio de un país que, olvidados los horrores de las guerras civiles, se encaminaba hacia el período más brillante de su historia. Su juventud, igual que su madurez, fueron las de un hombre dichoso que tenía la suerte de vivir en un mundo feliz. Su fin fué el que puede tener cualquier poeta en tiempos imperiales. Adolescente aún, viene a Roma, junto con su hermano, y asiste, en agosto del año 29, al triunfo de Augusto, vencedor de Antonio, en una atmósfera de esplendor y de optimismo. Augusto recibe el título de imperator. *Ninguna época en la historia occidental fué tan pacífica y gloriosa como la que empezó para Roma después de Actium. Hasta el «conformismo» tuvo cierta dignidad, y la poesía de Ovidio, como la de otros colegas suyos, admiradores de Augusto, lo prueba. Sólo Luis XIV supo hacer coincidir, muchos siglos más tarde, el «conformismo» con las obras maestras. Pero estas son excepciones en la historia de la Humanidad, y no hay que tomarlas como ejemplos. En nuestra época, todos los conformismos fueron fatales a la literatura.*

EN LA ESCUELA, OVIDIO tuvo maestros ilustres. Aprendió el griego, la gramática y todo lo que un joven de origen noble podía aprender en aquellos tiempos. Apenas terminados los estudios, Ovidio emprende un viaje a Grecia y Sicilia para perfeccionar sus conocimientos y para tomar contacto con el arte del «viejo mundo». Embarcó, probablemente el año 25, a. d., en el puerto adriático de Brindisi, junto con su amigo Cneius Pompeius Macer, poeta como él. El viaje duró casi dos años, y Ovidio pudo conocer y visitar los sitios famosos en los que se habían desarrollado las gestas de la Odisea y de la Iliada y los lugares donde habían vivido los mayores artistas de la Hélade. Toda su obra posterior trasluce el benéfico influjo que tuvo sobre la mentalidad del joven Ovidio aquel viaje revelador.

Hombre pacífico, Ovidio despreció las armas, y tampoco estimó los honores a los que eran destinados los nobles de su edad. Llega, a pesar de todo, a ser decemvir *y* triumvir, *es decir, juez en el Tribunal civil. Aquí terminó su carrera. Renunció al laticlavio senatorial, para adornarse con el* angusticlavio, *lazo de púrpura menos ancho que el de los senadores, pero bastante para un hombre cuyo ideal era el de dedicarse pacíficamente a las artes. Casó tres veces, pero sólo el último matrimono le dió paz y felicidad.*

*«Considero a todos los poetas como a dioses», dijo en sus «Tristia». Se dedicó, pues, a ser un dios, y lo logró plenamente. Tuvo éxito en seguida. Sus primeras obras, una «Gigantomaquia», poema épico en el que describió la guerra entre los gigantes y los dioses, y una obra teatral titulada «Medea», tema que volverá, en la obra y en la vida del poeta gozaron de unánime aprecio. Las dos obras se han perdido. Sólo sabemos que su «Medea» fué comparada con la mejor tragedia de su tiempo, el «Thyestes», de Varius. De su íntimo contacto con el estilo de vida de la sociedad romana brotó el libro que transformó a Ovidio en el poeta del amor a lo largo de todos los siglos. Se titulaba «Amores», y hablaba de los encantos de una Corina, cuyo nombre había de usar más tarde madame de Staël para escribir su libro sobre Italia. Fué Corina, muy probablemente, una cortesana, une femme légère, como dicen los franceses, o fueron varias, a las que la pasión de Ovidio concentró bajo un solo nombre. Es difícil decirlo. Mientras todas las amantes cantadas por los poetas romanos, contemporáneos de Ovidio —*la Lesbia, *de Catulo; la* Delia, *de Tibulo; la* Cyntia, *de Propercio; la* Lycoris, *de Gallus—, fueron identificadas, nunca se ha podido descubrir el misterio de* Corina. *Al leer en los «Amores» el verso siguiente: «Nec, nisi tu, nostris cantabitur ulla libellis», uno se da fácilmente cuenta de que Corina fué una sola mujer, y no una síntesis poética, y que, cualquiera que fuese su condición social, Ovidio la quiso mucho.*

OVIDIO ESCRIBIO SUS «Amores» entre los veinte y los treinta años. A la década siguiente de su vida pertenece el «Ars amandi». «El arte de amar sin amor» llamó un crítico a este libro, escrito con talento y experiencia, pero en el cual lo único que falta es el amor. Cómo conquistar a una mujer, cómo engañar las sospechas del marido o del protector, cómo aprovechar mejor el tiempo cuando se está al lado de la mujer amada. «Inque meo nullum carmine crimen erit»; en mi poema no hay nada de culpable. Esta fué la gran ilusión de Ovidio, criado en medio de una sociedad que había perdido el sentido de lo moral. Su libro fué culpable, y el poeta tuvo que sufrir todas las consecuencias de su propio juego de palabras: «carmine crimen». En otro libro, algo posterior, «Remedium amoris», Ovidio compone otro tratado, esta vez destinado a los amantes que sufren por haber perdido a sus Corinas. Es el libro más artificioso de Ovidio. Ninguna de sus soluciones resulta acertada. Para no sufrir nunca, Ovidio aconseja a los jóvenes tener siempre dos amantes, lo que hace ver la clase de amor que preocupaba a los hombres de su tiempo. Sin embargo, no se puede acusar a Ovidio de superficialidad. El poeta cantó los sentimientos de su época tales como se reflejaban en el alma de sus coetáneos. Tuvo que intervenir la rigidez moral de Augusto para tratar de corregir las costumbres, y Ovidio fué una de sus primeras víctimas.

Las «Heroidas» son como un apéndice de los «Amores», una ilustración poética y mitológica de su tratado. Ovidio imagina a los amantes famosos de la mitología y de la poesía griega escribiéndose cartas en el momento más trágico de sus idilios. En la primera epístola, Penélope escribe a Ulises; en la tercera, Briseida escribe a Aquiles; en la séptima, Didona a Eneas; en la décima, Ariana a Teseo; en la doce, Medea a Jason; en la dieciséis, Paris a Helena, para no citar aquí más que los héroes cuyas aventuras están todavía presentes entre nosotros. Algunas de estas epístolas, como la de Hero a Leandro y de Leandro a Hero, son de una gran belleza, y justifican la fama que Ovidio ha conservado, a través de la Edad Media, hasta los tiempos modernos.



«Unda repercussae radiabat imagine [lunae,
Et nitor in tacita nocte diurnus erat.»

Son versos que conservan todo su esplendor y «resucitan» un idioma. En las «Heroidas», Ovidio pone de relieve el amor y la pasión, tales como los héroes de la antigüedad los habían vivido, mientras que, en sus «Amores» y en su «Ars amandi», nos informa sobre lo que había llegado a ser el amor en un tiempo en que los ejércitos de Roma conquistaban el mundo, mientras el alma de los romanos se preparaba para la decadencia.

LA REDACCION DE LAS «Metamorfosis» (Metamorphoseon) duró seis años, desde el año 2 de nuestra era hasta el año 8. Al salir para Tomis, Ovidio no había dado el último toque a su obra maestra. La metamorfosis, escribe Jacques Chamonard en la introducción que acompaña a su magistral traducción, es una forma física de la metempsicosis. Transformarse para continuar viviendo eternamente fué la enseñanza de Pitágoras, que Ovidio describe en el libro XV de su obra. Pero la metamorfosis era también un castigo divino, y es bajo esta forma como Ovidio la utiliza en su libro, contando todas las historias y los mitos en los que los dioses intervienen en la existencia de los mortales, para transformarlos en animales, plantas o rocas. La ira divina intervino tantas veces en la vida de los hombres, como para dar a Ovidio la oportunidad de dedicarle dos grandes tomos, en los que aparecen, desde la caída de Phaeton hasta la transformación de los marinos de Ulises en cerdos y el detallado informe sobre la doctrina de Pitágoras, todos los casos famosos de metamorfosis, tales como habían sido conservados por la mitología y la poesía antiguas. Estas leyendas formaban todo un cuerpo de tradiciones populares y religiosas; cada templo poseía su tesoro, y muchos poetas las habían utilizado. El mérito de Ovidio, que era un gran lector, fué el de concentrarlas en un solo libro y darles una forma unitaria que habrá de quedar vigente hasta nuestro tiempo, después de haber fecundado todas las épocas de nuestra cultura. Si se piensa en el influjo que las «Metamorfosis» de Ovidio ejercieron sobre la pintura y la escultura del Renacimiento —recuérdese, por ejemplo, el mito de Narciso, las transformaciones de Júpiter y sus amores clandestinos con Danaea y Leda, bajo forma de lluvia y de cisne, el mito de Orfeo y Erudice, etc.—, es fácil darse cuenta de la enorme importancia que tuvo en la cultura occidental el libro de Ovidio, a través del cual llegaron hasta la conciencia de los artistas los principales mitos de la antigüedad clásica. No hubo época en el desarrollo de nuestra cultura en la que no estuviese presente alguno de los libros de Ovidio.

Rico y feliz, autor de las «Metamorfosis» y poeta oficial a través de sus «Fastes» (de los que escribió sólo los primeros seis libros, siendo interrumpida su labor por el cruel decreto de Augusto), Ovidio había cumplido cincuenta y dos años cuando le alcanzó la ira de Júpiter, como él mismo habrá de decir en las «Tristia» y las «Ponticas», últimas obras de su vida. En el mes de noviembre del año 9, durante una terrible noche, que describe en la tercera elegía de las «Tristia», Ovidio tuvo que despedirse de su mujer, de sus amigos, de sus esclavos y de su casa, para emprender un largo y penoso viaje hacia el puerto de Tomis, antigua colonia griega de la ciudad de Mileto. Poeta favorito de la corte, amigo del emperador y de todos los poderosos del imperio, Ovidio se transformó, igual que cualquiera de los héroes de las «Metamorfosis», en un nuevo ser, en un exilado. El hombre, rodeado por amigos y admiradores, tendrá que vivir los últimos años de su vida en medio de la más absoluta soledad, aislado entre los bárbaros. ¿Cuál había sido el motivo de este brusco cambio en una existencia que parecía destinada a todos los favores?

EL POETA NO DIO NUNCA explicaciones precisas acerca de las causas que provocaron su destierro y su definitiva desgracia. Las interpretaciones han sido varias. La más lógica es la que ofrece Emile Ripert en su libro «Ovide, poète de l'amour, des dieux et de l'exil (París, 1921); la más lógica, pero no la única posible. La deducción de Ripert es la siguiente: Ovidio pertenecía al grupo que apoyaba a Agrippa Postumus como sucesor de Augusto, mientras había otro grupo, encabezado por Livia, la esposa del emperador, cuyo candidato era Tiberio. Sin embargo, Agrippa era el heredero legítimo. Pero Livia era muy poderosa, mientras Augusto, envejecido y cansado, pensaba ya en su tranquila inmortalidad. El primer heredero legítimo de Augusto había sido su sobrino Marcellus, muerto prematuramente, y cantado por Virgilio. A la muerte de Marcellus, Augusto casa a su hija Julia con su propio lugarteniente, Marcus Agrippa. De este matrimonio nacen dos hijas, Agripina y Julia, y dos varones, Caius y Lucius. Livia los elimina a todos. Agrippa muere; sus dos hijos perecen, el uno en Marsella, el otro en España, de muerte misteriosa, y el mismo Tácito deja entender que Livia no era extraña a esta tragedia. Quedaba con vida un tercer hijo de Agrippa, nacido después de su muerte, y llamado por esto Postumus. Fué en contra del superviviente como se desencadenó la cólera de Livia, cuyo candidato era Tiberio. Tomando como excusa oficial algún escándalo de la corte —Agrippa Postumus era tan corrompido como todos los familiares de Augusto—, Livia convence a Augusto, el cual destierra al mismo tiempo a Postumus y a Ovidio, probablemente partidario de aquél. Agrippa Postumus sale para Planasia, Ovidio para Tomis. Pero el partido de Agrippa sigue siendo fuerte. Sus amigos se agitan alrededor del viejo emperador, el cual, pocos meses antes de morir, va a Planasia y celebra una entrevista con Agrippa. El que acompaña al emperador es Fabius Maximus, amigo de Ovidio. Al volver a Roma, Fabius revela a su mujer el secreto del viaje, y, de este modo, Livia se entera de todo. Inmediatamente después, Fabius Maximus muere de una muerte sospechosa, mientras su mujer se acusa en público de ser la causa de esta desgracia; Augusto fallece también, y el que le sucede es Tiberio, cuya primera preocupación es la de hacer asesinar a Agrippa Postumus. Ovidio queda solo, en Tomis, sin amigos, entregado a la furia de Livia y de Tiberio, los cuales le dejan morir lejos de Roma, sin pensar nunca en perdonarlo.

Se trata, pues, de una explicación política. Ovidio jugó la carta de Agrippa, y perdió. Consecuencia de esto: el exilio y la muerte, lejos de todo lo que el poeta había querido. La explicación es tentadora, pero el poeta no alude nunca, ni en las «Tristia» ni en las «Ponticas», obras escritas en Tomis y dedicadas a describir los tristes lugares en los que vivía y a suplicar a sus amigos para que le consiguieran el perdón a esta causa de su desgracia. Dirigiéndose a Augusto, en la primera elegía de las «Tristia», escrita durante el viaje hacia Tomis, Ovidio formula la primera explicación de su castigo:

«Quid referam libros illos quoque, [crimina nostra,
mille locis plenos nominis esse tui?»

¿«Referiría (o recordaría) que estos mismos libros, que son mis crímenes, están llenos de tu nombre en miles de sitios?» Y más adelante: «Ay, bárbaro y demasiado cruel hacia mí, aquel enemigo que te leyó mis poemas de amor.» Las cosas se esclarecen a medida que avanzamos en la lectura de este primer libro de las «Tristia»: «Dos faltas me han perdido (Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error): mis versos y mi equivocación. Sobre las circunstancias en las que ocurrió la segunda, tengo que callarme: no es digno de mi pequeña persona el volver a abrir tus heridas,

César; ya es bastante el haber sufrido una vez. Queda la otra acusación, vergonzosa, levantada contra mí: se me acusa de haber enseñado el impúdico adulterio.»

OVIDIO FUE CONDENADO —relegado y no exilado, puesto que había conservado sus bienes en Roma— por dos motivos: el más grave fué el de haber contribuido a herir a Augusto, y esto coincide con la clásica explicación de Gaston Boissiel (en «L'opposition sous les Césars»). Boissier sostenia, basado en la interpretación de los versos de Ovidio, sin buscarle tres pies al gato, que Ovidio había favorecido los amores de Silanus y de Julia, sobrina de Augusto, hija de la otra Julia, que tanto había amargado al emperador. Agrippa Postumus habría también favorecido e s t o s culpables amores. De aquí el exilio, mejor dicho, la relegatio de todos. Enfurecido por esta nueva herida —Augusto fué una persona sumamente moral, y pretendía que todos los demás fuesen como él—, el César pudo plantearse el siguiente problema: a pesar de las leyes decretadas y de mi ejemplo personal, la sociedad de mi tiempo se está corrompiendo, y esto quiere decir, o puede significar, la corrupción del Imperio y el principio de la decadencia. ¿Quién es el culpable de esta corrupción? ¿A qué se debe el hecho de que la alta sociedad romana viva en el adulterio y lo practique sin vergüenza alguna?

Alguien, aquel enemigo al que Ovidio se refería en los versos anteriores, debió de leer a Augusto los «Amores» y el «Ars amandi» y sugerirle que el verdadero c o r r u p t o r, el «preceptor amoris» de la nueva generación, era el mismo Ovidio. No era difícil convencerse de esto, al leer los libros de juventud del poeta. Proclamado padre de la corrupción, el castigo fué el más grave. En lugar de exilar al poeta a Sicilia o a Grecia, el emperador lo exiló al margen del Imperio, es decir, del mundo, en la lejana Tomis, en medio de los getas y de los sármatas. Es posible, por consiguiente, que Ovidio haya apoyado a Julia y a Silanus; es posible también que haya asistido a alguna de sus íntimas reuniones, que comentó en versos o en prosa en el círculo de sus amistades, y es posible también que Augusto fuera informado de lo que Ovidio decía o escribía sobre su sobrina. Ovidio lo repite varias veces: su culpa consistió en haber asistido a un crimen (Inscia quod crimen viderunt lumina plector), *pero simplemente debido a un error, a una equivocación. Tratando de defender su crimen «ideal», el de haber escrito sobre el adulterio y de haberlo ofrecido como ejemplo, Ovidio dice: «¿Qué es la Ilíada, en el fondo, más que un infame adulterio por el cual se pelean el marido y el amante? Luego, en las «Ponticas», en una epístola a Fabius Maximus, trata otra vez de defender su obra, afirmando que las mujeres a las que incitaba al lubidrio y al engaño no eran las que llevaban un largo vestido y los púdicos cabellos envueltos en un lazo (es así como iban vestidas las mujeres casadas), sino a las mujeres públicas, las cortesanas o simplemente las solteras libertinas, a las que había pertenecido probablemente la bella Corina. Todos sus argumentos fueron vanos. Augusto no le perdonó nunca, ni Tiberio cuando heredó el poder. Esto supone, afirma Emile Ripert, que la culpa de Ovidio no fué sólo de orden moral, sino también político. Sin embargo, Ovidio no hace nunca ninguna alusión política.*

EL EXILIO DE OVIDIO ES el último capítulo de su vida. En las elegías y cartas que envió desde Tomis, y que forman sus dos últimos libros, el poeta, además de pedir perdón a «Júpiter», es decir a Augusto, y de suplicar a sus amigos para que intervinieran en su favor, ofrece interesantes detalles acerca de su vida cotidiana. Tomis es la actual ciudad rumana de Constanza, en la orilla del Mar Negro, al sur del delta del Danubio. Sus consideraciones acerca de los bárbaros, getas y sármatas, que rodeaban las murallas de Tomis y que lanzaban con frecuencia sus flechas envenenadas hacia los defensores, griegos y romanos, son las de un hombre que odiaba el lugar en el que había sido obligado a vivir, y hablaba todo lo mal posible de las cosas y los hombres que le rodeaban. Comparada con Roma, Tomis no era más que una Siberia; pero Ovidio aprende el idioma de los aborígenes y escribe versos en este idioma, leyéndolos en voz alta a sus salvajes oyentes. De estos versos, nada se ha conservado. Como no los envió a Roma, donde alguien hubiera podido comprenderlos, e s t o s versos de Ovidio en el idioma de los getas se han perdido. Y es una verdadera lástima, puesto que hubieran s i d o el único documento en lengua geta, de la que nada se ha conservado. Los dacios, o sea los antepasados de los actuales rumanos, a los que Trajano conquistó un siglo después de la muerte de Ovidio, eran getas, y nada se sabe acerca de su idioma. Sólo se sabe que fueron rápidamente romanizados, y algunos filólogos explicaron este milagro lingüístico, afirmando que el idioma de los geto-dacios era muy parecido al latín. El único recuerdo de Ovidio en aquella tierra es un monumento, obra del escultor italiano Ferrari, erigido por cuenta del Gobierno rumano a fines del siglo pasado. Oprimido por el dolor, por la desesperación y la soledad, Ovidio muere en el año 17. Su exilio habia durado ocho años.

MUCHO SE HA ESCRITO sobre esta tragedia. En la catedral de Orvieto, Luca Signorelli pintó el retrato del poeta al lado de otras glorias de la poesía. Grande ha sido su influjo sobre las letras y la mentalidad europeas. Muchos han sido también los que han criticado sus obras, su ligereza, su inmoralidad, la actitud servil que tuvo, después de exilado, ante Augusto y Livia. Hay que imaginarse, sin embargo, al poeta, acostumbrado a vivir en Roma, relegado entre las barbas y las flechas envenenadas de los getas, solo, en medio de un clima inclemente, para comprender y justificar las razones que le empujaron a ser servil y a besar, como un perro, la mano que le había castigado. Algunos le han comparado con Víctor Hugo, desterrado a Guernesay por Napoleón III, y han puesto de relieve, como en un noble contraste, la actitud digna del autor de los «Miserables». La comparación no es justa. Hugo fué exilado de Francia, pero vivió en una isla, en medio del mundo occidental, rodeado de amigos, combatiendo al emperador y sacando provecho de este combate. Ovidio vivió su exilio en un sitio donde el Imperio colindaba con la nada; era viejo y cansado, y su única posibilidad de salvación eran los versos que enviaba a los lejanos amigos, con la esperanza de que éstos los enseñaran a Augusto. Su falta de orgullo y de amor propio no le fué útil. Pocos poetas habrán muerto tan abandonados y desesperados como el antiguo «preceptor amoris». En algo, sin duda, no se equivocó. Tuvo fe en su destino de poeta y en su duración a través de los tiempos. Ya en su juventud escribía estos versos proféticos:

«Ergo, cum silices, cum dens patientis [aratri
Depereant aevo, carmina morte carent.»

Vintila HORIA

EN EL DOS MIL ANIVERSARIO DE SU NACIMIENTO

DCCXI AB URBE CONDITA

En el año 43, antes de Cristo, y 711 desde que la *Ciudad* fuera fundada, vió la primera luz, en Sulmona, Publio Ovidio Nasón.

Este, que vivimos, es el bimilésimo año de su nacimiento, y en él vamos a dedicar justo recuerdo al poeta de nuestro ámbito mediterráneo.

La vida de Ovidio aparece ante nuestros ojos velada, en buena parte, por el misterio. Es curioso advertir que ni siquiera aquel suceso que motivara su destierro y, en consecuencia, sus Elegías, aparece claramente revelado.

Suetonio nada dice del poeta de Sulmona. Virgilio y Horacio, aun salvada la edad, ni le nombran con elogio ni le fustigan con la crítica (crítica y elogio a que ambos poetas sintieron grande afición, en especial el de Venusa).

Citamos de propósito, al comienzo mismo de nuestro comentario, los nombres de Horacio y de Virgilio, porque a la zaga y la luz de los dos más insignes poetas, que Roma conoció en sus mejores días, vamos a intentar el recuerdo de Ovidio Nasón.

Fué un clásico en el sentido propio de la palabra. Nolstenio le incluye, con justa razón, en aquel estricto marco que él ideó para grabar el nombre de quienes fueron buena «fuente» de pureza latina. Si sus versos no lograron la suprema virtud que adornó el decir de Virgilio y de Horacio, débese a que tan alta virtud sólo por ellos fué adquirida.

No vamos a «penetrar» la Historia con el solo objeto de ofrecer la semblanza fiel de Ovidio. Ello no es cometido nuestro. Además, el tiempo, pese al mejor ánimo de los eruditos (especialmente los franceses de los siglos XVI y XVII), no ha podido descifrar o dar por hallado lo que el misterio confundiera o postergara el olvido.

Pero los versos de Ovidio se encuentran ante nuestros ojos, y puede su lectura, una vez más, ser renovada, y analizadas, una vez más, las calidades de su voz, siquiera levemente y ciñéndonos al ejemplo que nos presta la Elegía IV del *Libro Primero de los Tristes*.

Sólo queda añadir que nos hallamos en los tiempos de Augusto. La feliz estrella del César ha reservado a sus días el florecimiento de aquellos sucesos, trascendentes para el hombre, que van desde la escritura de la más noble poesía hasta el nacimiento de Cristo. Es una época de plenitud en que el espíritu desarrolla toda su fuerza. El espíritu, como advirtió el Eclesiastés, es circular, y su diámetro jamás debe ser medido en un particular momento de su desarrollo. No es justo fijar la órbita del espíritu de una época, en referencia exclusiva a la figura que se pretende glosar. Lo procedente es describir la total dimensión de la época en su manifestación más característica, y encuadrar a cada uno de los protagonistas en su momento adecuado. La era de Augusto, como edad de plenitud, desarrolla su ímpetu en las varias manifestaciones del espíritu y de la cultura. Mas a la hora de fijar su más singular característica hemos de decir que es la era de la poesía.

La edad augustea, en su estricta referencia a la poesía, debe concebirse iniciada con Virgilio; llevada por Horacio a su perfección más insigne, y concluída en Publio Ovidio Nasón.

Intentamos ahora captar la semblanza de Ovidio a la luz y al ejemplo de los dos más eximios poetas de los tiempos de Augusto y de todos los días de Roma.

● Virgilio y Horacio aparecen vinculados por entrañable amistad y casi por la misma comunión del espíritu. El nombre del uno aparece, de continuo, en los labios del otro.



El común sentir de los días florecientes que viven nos habla de una admirable identidad espiritual. De labios del poeta de Venusa, y dedicadas al de Mantua, nacieron aquellas gratas palabras que, aprendidas por San Agustín, habían de acompañar con dulce costumbre el acento emotivo de su voz: *Animae dimidium meae.* Es importante advertir que lo total de la expresión trasciende el límite de la amistad para abarcar la región más amplia de espíritu. Se alude al espíritu (*animae*) en su integridad. Y precisamente en aquellos días el espíritu daba vida y forma a la mejor poesía que nunca oyeron los romanos.

La vida de Ovidio se desarrolla cercana en el tiempo, pero hondamente distante del espíritu que alimentó el decir de Horacio y de Virgilio. En contraste con la emotiva expresión horaciana, escuchamos, de labios de Ovidio, el acento lejano en que él nos transmite toda su noticia acerca de Virgilio: *Tantum Virgilium vidi.* Los tiempos son cercanos, pero la mente ha variado con exceso en tan exiguo suceder. La frase, de por sí, nos ofrece mejor testimonio que la Historia misma acerca del clima tan distinto que animó el arte y la vida de Horacio y Virgilio, y la vida y el arte de Ovidio Nasón. *Conocer de vista tan sólo* al poeta de Mantua supone estar bastante desvinculado del espíritu fértil en que nacieron y florecieron los mejores días del tiempo de Augusto.

Agudizando un poco nuestra imaginación, y atentos a lo que ellos nos dejaron escrito, pensamos en Virgilio, en Horacio y en Ovidio frente a la obra y al mundo ambiente.

Está Publio Virgilio desnudo de cara a la Naturaleza, y la Naturaleza, desnuda también a sus ojos. Por gracia de su pluma, la Naturaleza se nos muestra inmediata, pura, y abundante. No hay mácula que turbe la luz natural, ni rasgo que complique el ser elemental y auténtico que la Naturaleza primeramente tuvo. Lorenzo Riber, en su «*Virgilio y Horacio*» —verdadera joya y ejemplo del buen decir y del buen traducir—, dice con todo acierto de la obra del poeta de Mantua: *es un mármol casto y sereno sobre el que pasa la más pura luz, rica de cambiantes y matices.*

Horacio se halla frente al mar de Grecia. *Mare nostrum* le llamó Tito Livio. Pero es cierto que el Mediterráneo fué muy antes mar de Grecia. Aun surcan su plácida superficie las trirremes helenas y, a su paso sereno, van llegando, serenas también, las ideas. A través del agua clara —como nunca el agua lo fuera— del Mediterráneo y de su cielo rubio, el concepto, claro también y áureo, se hace pura poesía en los labios de Horacio.

Ovidio vive en la corte, y a la corte dedica sus donaires, sus adulaciones, e incluso sus procacidades. No es un bufón, pero sí un siervo que paga con sus versos el debido tributo. Virgilio y Horacio gozaron de la amistad del César. Ovidio se conforma con sus favores o purga, asaz caros, sus enojos.

La edad augustea ha llegado, por la clara virtud de Horacio, a su plenitud, y atraviesa ahora la fase deslizante del refinamiento y el escrúpulo, tan cercanos a la decadencia. Con justa razón dice a este propósito Gaston Boissier —citado también por Riber—: *Por desgracia, este progreso se paga casi siempre con una decadencia; el espíritu, en puliéndose, corre el peligro de debilitarse y volverse soso... Siempre es demasiado pronto para la aparición de los Ovidios.*

¿Cómo ha de ser la expresión en ambiente tan pulido como débil? El lenguaje se torna afectado, retorcido y vanamente figurado. El oído ya sólo se deleita con refinamientos, agudezas y sutiles paradojas.

(Pasa a la página siguiente.)

Elegía IV del libro primero de Los Tristes, de P. Ovidio Nasón

Salpica el Océano al guardián de la Osa de Erimanto
que con su influjo sideral alborota las aguas marinas:
Y es de saber
que no por propia voluntad cruzamos el mar Jónico,
sino que el miedo nos fuerza a ser audaces.
¡Desgraciado de mí!

Se agrandan las olas con más y más vientos
y la arena hierve arrancada de los más hondos bajíos.

Y la ola, no menor que un monte, salta contra la proa
y contra la corva popa
y azota a los dioses allí esculpidos.

Cruje el maderaje de pino, removidas gimen las maromas
y el mismo barco gime con eco a nuestros infortunios.

El timonel, delatando su pavor en su palidez de hielo,
va en pos de la nave a la deriva
y no puede con arte gobernarla.

Y como el jinete,
incapaz de dominar la cerviz enhiesta del caballo
le abandona las riendas inservibles,
así veo que el piloto da velas a la nave
no hacia donde él pretendió, sino donde le arrastra el ímpetu de la ola.

En verdad que si Eolo no envía cambiadas las brisas
seré arrastrado a lugares que yo no puedo pisar.

Pues por el lado izquierdo, lejos de la Iliria no tocada,
se ofrece a mis ojos la Italia, para mí prohibida.

Ruego que el aura me impida enfilar las vedadas tierras
y que, conmigo, obedezca al gran Dios

Mientras hablo, y deseo, y temo juntamente ser arrebatado,
bate la ola con todas sus fuerzas el flanco de la nave.

¡Tened compasión de mí, vosotros,
tenedla, divinidades del azul mar!

Arrebatad a la muerte cruel este ánima cansada
si es que puede perecer quien ya está muerto.

Ex P. Ovidii Nasonis. Tristium, libro primo, elegía IV

Tingitur Oceano custos Erymanthidos Ursae
aequoreasque suo sidere turbat aquas:
nos tamen Ionium non nostra findimus aequor
sponte, sed audaces cogimur esse metu.

Me miserum, quantis increscunt aequora ventis,
erutaque ex imis fervet arena vadis!

Monte nec inferior prorae pupique recurvae
insilit, et pictos verberat unda Deos.

Pinea texta sonant; pulsi stridore rudentes;
aggemit et nostris ipsa carina malis.

Navita confessus gelido pallore timorem,
iam sequitur victam, non regit arte ratem.

Utque parum validus non proficientia rector
cervicis rigidae fraena remittit equo:
sic non quo voluit, sed quo rapit impetus undae,
aurigam video vela dedisse rati.

Quod nisi mutatas emiserit Æolus auras,
in loca iam nobis non adeunda ferar.

Nam procul Illyricis laeva de parte relictis,
interdicta mihi cernitur Italia.

Desinat in vetitas quaeso contendere terras,
et mecum magno pareat aura Deo.

Dum loquor, et cupio pariter, timeoque revelli,
increpuit quantis viribus unda latus!

Parcite caerulei vos, parcite numina Ponti,
infestumque mihi satis esse Iovem.

Vos animan saevae fessam subducite morti,
si modo qui periit, non periisse potest.

(Traducción del autor)

EN EL DOS MIL . . .

(Viene de la página anterior.)

He aquí dibujada, aunque con tosco trazo, la semblanza de quienes marcaron el nacimiento y la cumbre de la edad augustea, y de quien asistió al principio de su fin.

VIRGILIO: En su verso, la Naturaleza está presente y desnuda, y las cosas son invocadas por su nombre más original y auténtico.

HORACIO: La noción poética se construye en el puro ámbito de la lírica —no de la Naturaleza—. El concepto logrado en serena plenitud se hace pura poesía.

OVIDIO: El refinamiento priva de autenticidad a la palabra, y el lenguaje se torna, en consecuencia, retorcido, conscientemente figurado, y no pocas veces reviste afán de paradoja.

Suelen los eruditos deducir de la vida de Ovidio la razón de su poesía refinada, vacilante, y tan distinta en sus primeros y en sus postreros años.

Parece más objetiva la senda contraria. Vamos nosotros a analizar, harto someramente, el estilo de Ovidio. De su análisis, y más de su comparación con el decir de Horacio y de Virgilio, deduciremos el clima espiritual que alimentó el ánimo del poeta.

La brevedad del comentario nos permite tan sólo buscar el ejemplo de algunas voces latinas de alcance muy universal y, por ende, susceptibles de la mayor variedad de matices. Van a ser los labios de Virgilio, de Horacio y de Ovidio quienes modularán con el peculiar acento, que antes les hemos atribuído, la varia significación poética de las palabras. Y, puesto que la Elegía de Ovidio, que insertamos, toma del mar la anécdota y el desarrollo, vamos nosotros a tomar de la palabra *mar* el ejemplo adecuado.

Mare = el mar. Es el mar, a los ojos de Virgilio, simple, táctil, y tremendamente natural. Es el mar que está presente, el que llena nuestra mirada con la multitud de su espectáculo. El mar, antes sereno, es ahora borrascoso. *Mare coelo miscere* es la noción inmediata que Virgilio nos da de la galerna. Eludida toda descripción, no ya barroca, pero ni siquiera enumerativa, Virgilio nos presenta la tempestad, tal cómo acontece en las aguas y en las nubes marinas. *El mar se mezcla con el cielo.* Y en verdad que tal mezcla sucede según la misma ley física. La tormenta funde, en su desarrollo, las aguas del cielo y las aguas del mar, y con ellas se confunden colores, sonidos, y otras calidades que antes eran perfectamente separables y atribuibles, cual a las aguas, cual a los cielos.

Horacio, vigía constante del mar Mediterráneo, y del concepto puro que viene de Grecia, toma de las aguas la dicción lírica que la rotundidad de los mares ofrece a la poesía: *Coelum, non animum mutant qui trans mare currunt.* La presencia mudable del cielo que cubre la mar, y la ruta constante del impávido navegante, dan lugar, de consuno, a la concreción de este bello concepto poético: *Cambian de cielo, pero no de ánimo, los que surcan los mares.* El mar inmenso se humaniza con la presencia tenaz del navegante, y el hombre, tan diminuto, se confunde con la inmensidad de los cielos y de las aguas. Tal la exactitud lírica que nos regala Horacio asomado a los mares.

Una lectura superficial de la Elegía IV nos advierte ya de cómo todo el lenguaje adoptado por el poeta es conscientemente figurado. La visión inmediata de las cosas se deforma, y el concepto lírico se subordina a la intención particular que el poeta atribuye a cada una de las expresiones. Sólo queda la metáfora, la sutil comparación, la situación ingeniosamente imaginada, y, sobre todo, la constante alusión encubierta en la *figura* del lenguaje. Sin tener algún conocimiento del hecho histórico, que subyace a la Elegía, resulta muy difícil captar su verdadero sentido.

Toda la introducción del poema, escrito con virtuoso detalle y con lenguaje no vacío, pero escrupulosamente retorcido y atildado, no tienen otro objeto que describir la súbita aparición de Italia entre las olas, tan deseada como vedada para Ovidio por mandato de Augusto, y la súplica al César para que apacigüe el enojo, simbolizado en la tormenta que azota al navío camino del destierro.

No queremos negar todo valor al poeta, que al escribir esta Elegía sufría el grave peso de la forzada emigración. La clara y repentina aparición de Italia, en medio del tumulto y de la oscuridad de la galerna, es bellamente escrita y adecuada en extremo al ímpetu del deseo. Solamente afirmamos que la situación descrita, ya que no falsa, es plenamente figurada y trazada ingeniosamente para que en su final aparezca Italia ante los ojos, y Augusto, ante el ruego, portador por lo más en su acento superlativo, de un espíritu poco noble y menos libre. (Recibe Augusto, de labios de Ovidio, el extremado atributo de la divinidad en forma suprema de «gran Dios» y hasta de «Júpiter».)

● Pero volvamos a la noción del mar. Frente a la pureza natural (y aun física) con que Virgilio describe la galerna, es la tempestad, en la pluma de Ovidio, artificiosa y extralimitada. (La alusión al jinete que no puede gobernar las riendas del caballo desbocado, nos presta buen ejemplo de desproporción y antinaturalidad. Y mientras Horacio toma del hombre y del mar la razón de un puro concepto lírico, el hombre y el mar son, en la Elegía IV, símbolo y máscara de otra realidad subyacente.

Dijimos que la paradoja solía entrañar el último resultado de la edad en que el arte, refinándose más allá del límite debido, inicia la curva de la decadencia. El decir paradójico asiste con singular constancia a la pluma de Ovidio. Aun nos hallamos en la frontera del mar. Ovidio, agudizando la arista de lo vanamente esmerado, nos ofrece del mar esta elemental paradoja: *in mare fundere aquas.* Suele el pueblo llano usar también de la malicia de lo paradójico, y en nuestras tierras canta el refrán la misma tonada que pensó el poeta latino. *Llevar trigo a Castilla* es lo mismo, en su concepto, que *llevar aguas a la mar*, o *espigas a las mieses* (pues Ovidio, variando sobre el mismo tema, nos ofrece también la expresión *ferre spicas in segetem*).

Y así acontece que lo sutil, de puro refinado, suele parar en vacío y vulgar. No es menester que nos salgamos de la Elegía IV para advertir la afición tenaz de Ovidio al decir paradójico. Aun no hemos concluído la lectura del segundo pentámetro, y la paradoja ya ha asomado a los labios del poeta: *sed audaces cogimur esse metu.* Dentro de la metáfora del mar Jónico, turbado por la galerna, y del navegante, obligado a seguir su ruta, Ovidio agudiza más todavía su lenguaje figurado y exprime la inexorabilidad del mandato de Augusto de esta suerte: *el miedo nos fuerza a ser audaces.*

Y, por fin, la Elegía que se inició con sutil paradoja viene a concluir con voz más sutilmente renovada: *si modo qui perit non perisse potest.* La pesadumbre del destierro, entonces incipiente, y la inutilidad, entonces imaginable y luego definitiva, del ruego al implacable Augusto se hacen sinónimo de muerte. La paradoja presta forma a la imagen y fin a la Elegía: *si es que puede morir quien ya está muerto.*

Pocos años después de la composición de esta Elegía, a los sesenta años de edad, según algunos autores, y a los cincuenta y siete, según opinión más probable, la muerte llamó en verdad, que no en metáfora, a las puertas del poeta cuyo ánimo, según propia expresión, estaba ya cansado.

Publio Ovidio Nasón murió en el destierro sin que su renovada súplica lograra rectificar la decisión tomada por Augusto.

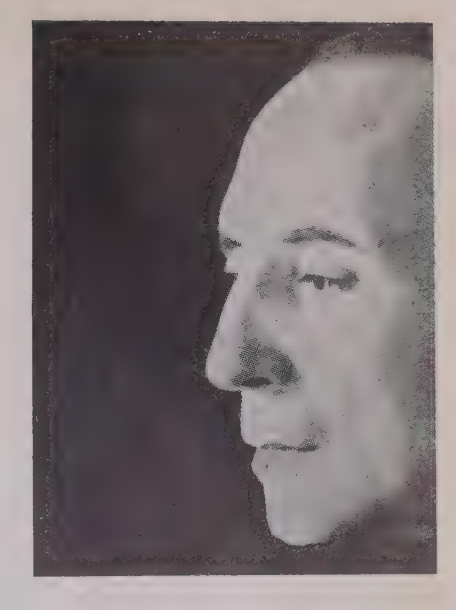
A los dos mil años de su nacimiento, el juicio sobre el autor de las *Elegías* puede ser sobradamente ponderado. Sus escritos dan fe del ámbito espiritual en que se desarrollaron sus días, y no es su vida (que el misterio nos escamoteó en buena parte, pese al mejor afán de los eruditos) la que debe dar testimonio de sus escritos.

Nació en época en que el espíritu había logrado, por obra y gracia de Horacio y de Virgilio, la cumbre misma de la poesía, y cúpole en suerte el comienzo mismo de la decadencia, lógica y consecuente, a la que otros, como Tibulo, que floreció pocos años antes, supieron escapar.

Santiago AMON



EL "BALLET" DEL MARQUES DE CUEVAS



En el teatro de la Zarzuela, de Madrid, se ha celebrado un ciclo de «ballet» por el disciplinado y juvenil conjunto que sostiene y dirige el marqués de Cuevas. Esta vez, algunas figuras de relieve, insustituibles para sostener el amplio repertorio de la compañía, han faltado a la cita: Marjorie Tallchief, George Sekibine, Ana Ricarda...

De los setenta y cinco «ballets» que componen el repertorio se han montado quince. Unos, clásicos; otros, los menos, modernos, de pura danza; otros, los más, mitad «ballets», mitad pantomima, con más o menos danza pura, pues una compañía como la del marqués de Cuevas no se concibe esa exigencia del «ballet blanco».

«Ballet» clásico

«Constancia», sobre el «Concierto en fa menor», de Chopin, «ballet» puro de William Dollar. Rosella Hightower, perfecta, segura en su técnica. Es admirable ese gozo que pone en la ejecución. Y, a su altura, Genia Melikova y el incansable Wasil Tupin.

En «El cisne negro», paso a dos de «El lago de los cisnes» —acto tercero—, la Hightower, emparejada con Tupin, entusiasmó a los espectadores por esa su brillantez insuperable en las puntas, las vueltas y las actitudes. Tal vez, con esta obra de Tschaikowsky, alcanzase su más notable actuación.

«Las sílfides», «ballet blanco» envuelto en luces mórbidas, romántico por la enfebrecida mente de Chopin y la coreografía delicada de Fokine. A pesar de estar compuesto con distintos pentagramas del genial compositor polaco, adquiere una gran unidad en un conjunto coreográfico muy expresivo. Nina Vyroubova, figura principal, ingrávida y delicada; la Melikova, gentil y alada; Serge Golovine, flexible y viril en el armonioso y femenino cuerpo de baile.

«El lago de los cisnes», como el anterior, blanco, romántico, bello. Y pura danza. Las notas tschaikowskianas puntean la impecable coreografía de Beriozoff, en sustancia la misma de Nijinska. La Melikova, en la reina de los cisnes, prodigiosa. Nicholas Polajenko, en el príncipe Sigfrido, certero. Y los cuatro cisnes: Solange Golovina, Olga Makcheeva, Margo Miklosy, Milena Vukotik. Y el conjunto entero. Una interpretación admirable por su expresiva gracia, sobre todo en brazos y manos.

«Ballet» moderno

Entre los cuatro que consideramos como tales, el más puro: «Diagrama». Fué la gran sorpresa del ciclo y el que más agradó al público. Tanto la música, el sexto «Concierto de Brandemburgo», de Juan Sebastián Bach; como la coreografía, de Janine Charrat; como los intérpretes, Jacqueline Moreau y su corte masculina: Wasil Tupin, Georges Goviloff, Michel Nunes y Philip Salem, alcanzan un equilibrio y una perfección difícilmente superable. No hay más que un fondo gris con figuras alargadas como cipreses, líneas que se juntan en el horizonte y dos o tres nubes estilizadas que atenúan la verticalidad disparada de esas figuras. El vestuario, pegado al cuerpo, negro y blanco, sumando el gris en ella. (Ambos, decorado y vestuario, de Gérard Munschy.) Y tan sólo los cinco bailarines citados. No hay el menor argumento. No podía haberlo, porque Bach es la música misma. La danza, pura, nítida, transparente. Aquí la geometría es matemática hecha poesía abstracta, belleza absoluta. La actitud, graciosa, resbaladiza. El trazo, enérgico —predominan los ángulos rectos—, implacables como la música que le acompasa. Los giros, casi constantes, y, más de una vez, impresionantes, donde lo negro y lo blanco de los figurines se difumina en gris. El contrapuntismo de la música se complementa con la limpidez de la danza, con sus actitudes, sus trazos, sus giros delimitados, sueltos, conjuntados en sus cinco bailarines, los cuales no pierden en ningún instante su propia personalidad. Es este un «ballet» limpio y difícil. Y la bella y graciosa Jacqueline Moreau y su inigualable cortejo masculino se nos antojan los intérpretes ideales, como si sólo ellos fuesen capaces de consumar esta danza maravillosa. Y uno no sabe si la música nace de la danza o la danza nace de la música. Que este admirable «ballet» haya sido el más aplaudido es significativo, porque los «ballets-pantomima» dejan mucho que desear. Y no por sus bailarines, claro es, siempre a una altura inigualable, sino por su excesiva argumentación y sus formas un tanto llamadas a desaparecer.

«Pastoral» es una estilización de las viejas danzas cortesanas. La música, del gran clavecinista Couperin, y la coreografía, del sobrio Skibine. Esta es una danza pura, colorista, graciosa. Y el pentagrama y la danza se funden en armoniosa unidad. La Moreau y Golovine, sus felices intérpretes. Ella, por su levedad y acusados perfiles de mujer nacida para danzar. El, por la seguridad y el temple de sus saltos, sus giros y sus vueltas.

«La sonámbula», coreografiada por Balanchine sobre música de Bellini, es un «ballet» con un largo prefacio compuesto por una polonesa muy animada y varios cuadros o variantes —«Pastoral», «Los negritos», «Los acróbatas»—. La Vyroubova hace un alarde de sus puntas contantes e infatigables sin un solo fallo. Algo prodigioso.

Sobre el «Segundo concierto», de Rachmaninoff, Paul Goubé ha tejido una coreografía y un leve libreto que corresponde a los efluvios amorosos de las tres palabras que componen el título del «ballet»: «Juventud, amor, pasión». Los tres tiempos coreográficos, como los de la música —«Moderato», «Adagio sostenuto», «Alegro scherzando»—, definidos; las tres situaciones en torno al amor, abstractas; los tres temas, no anecdóticos, sino categóricos. Los figurines del primer cuadro, como inspirados en «La primavera», de Botticcelli, realzan el desnudo; el resto, también muy estilizado y como inspirado en vestimenta rusa —¿por Rachmaninoff?—. Danza pura, sobre todo la realizada por la Vyroubova y Golovine. Los coros de «ballet», compenetrados y de gran efecto plástico. La Melikova,

(Pasa a la página 18.)



"CARA SIMPLICITA, CUANTO MI COSTI"

Una tarde, ya oscureciendo, caminaba yo en compañía de Antonio Ruiz por las afueras de Soria. Me gustaba llegarme a esa hora hasta el Hospicio, antiguo convento de la Orden de la Merced, donde un tiempo viviera Fray Gabriel Téllez, más conocido en el mundo por Tirso de Molina. Cuando las sombras de la noche comenzaban a levantarse de la fría y pura tierra, yerma en el lugar, y a la caza del mosquito salían los murciélagos, el viejo caserón tomaba un sobrecogedor aire fantasmal. La cindad quedaba lejos. Con ojos bien abiertos y atento el oído, miraba yo aquella soledad, escuchaba aquel silencio del campo. No era telúrico el sentimiento que me anonadaba, teológico era, que siempre que piensa en la muerte, en Dios se pone el pensamiento como sol que se acaba.

La tarde de que hablo, alargamos el paseo por el Mirón; atrás dejamos la Ermita, la plateresca columna del Santo (en Soria, San Saturio es el santo a secas), y bajamos por el camino hasta el peñón que llaman Los Cuatro Vientos. Con la vega brumosa del Duero —río de Machado, como lo es de Garcilaso el Tajo— a nuestras plantas, en el cerro quedábamos de plática un rato. Era agosto y más que fresco, frío era el viento. La noche se cerraba y discutíamos el problema de la vocación, acaso porque ninguno la teníamos tan decidida como ya entonces ambos la queríamos, que impaciencia e inseguridad son los fantasmas o miedos de la noche oscura de toda juventud extremada. Recuerdo que Antonio, como para salir de dudas y congojas, me dijo: «¡Quién sabe, puede suceder que un día me encierre en cualquier sitio y me dedique a hacer cerámica, ya para toda la vida!»

Por lo inesperadas, sus palabras me desconcertaron. ¿Es que sólo presumía de preocupaciones filosóficas, que podía reducirse a vivir *dentro* de un plano estético? En Kierkegaard había aprendido yo, meses antes, un camino de perfección espiritual, esa cabal distinción de los tipos de humana existencia, formulada por el teólogo danés de acuerdo con el método de conocimiento de que se sirve cada individuo, lo que resulta ser el propio carácter de la persona, teoría que, como círculos concéntricos, he imaginado siempre: estética, ética, religiosidad. (El círculo de menor radio es el primero y corresponde a la estética, plano el más primario y numeroso de población de los tipos de existencia.)

Quedé mirando a mi amigo, su perfil barbudo de castellano hidalgo: no le faltaba ni un brillo ascético en la mirada ni una firmeza guerrera en el gesto; personaje retratado por Pantoja de la Cruz, parecía.

•

¿Qué es la cerámica? Convengamos que materia, forma y color. Es en la forma donde parece más patente la personalidad del ceramista. Sin embargo, el principio y fin de la cerámica son la materia y el color. De la materia (composición y elaboración del barro y *cochuras* o conocimientos de la pieza) y del color (esmaltes) depende la calidad de la cerámica. Por los esmaltes conseguidos se define, en último término, todo ceramista; en los colores se cifra su verdadera invención. Materia y color son siempre resultados de cochuras; ni la materia ni el color *son* antes de pasar por el horno. La cerámica es, pues, un arte del fuego esencialmente, que la forma condiciona también la resistencia del barro en el horno.

Dos cualidades peculiares posee la buena calidad cerámica: tactilidad y sonoridad. Tanto casi como contemplarlas, gusta acariciar las piezas. Ambas cualidades, al tacto y al oído dirigidas, pertenecen a lo que hemos designado por materia; el color y la forma son para los ojos. Se nos ocurre que la escultura abstracta propende hacia el arte cerámico. ¿No sucede con numerosas esculturas abstractas que más llaman al tacto que goce estético producen por medio de la vista? Algunas conocemos que se reducen a simples *dactiloformas*.

Que a la cerámica se preste atención tanta en nuestros días creo que a Picasso se debe; puso el reclamo cuando decidió hacerla. Tan consumados ceramistas como son Llorens Artigas y Cumellas, sólo después que Picasso expusiera sus primeras piezas, ganaron fama cumplida en España y en el mundo. Pero Picasso no es un auténtico ceramista; se ha limitado a recrear formas y decorar piezas. Y la cerámica no precisa de la decoración para alcanzar una culminación artística; tampoco la rechaza, es cierto, aunque siempre estorbe a su puridad. (La cerámica popular —Talavera, Manises—, de raíz árabe, en sus mejores épocas y en las peores, en el decorado halló su máxima belleza, causa a nuestro juicio del paulatino barroquismo de su desarrollo histórico.)

Al presente, vemos la cerámica como un arte español. (Chino lo fué, principalmente, durante siglos.) Salvo excepciones, todas de calidad más o menos discutible, los ceramistas extranjeros de que tenemos noticia, de nombradía por tanto, se han hecho a imagen y semejanza de Picasso: son sus límites la forma y la decoración. No *son* ceramistas, sólo *están* en la cerámica. La pura obra de arte, unidad de creación exige.

Las formas que recrean habitualmente los ceramistas son formas naturales de objetos, que ellos utilizan, y formas de animales, caricaturizadas en sus creaciones; en los dos casos, la simplificación lineal a que tienden proporciona un aire primitivo a su cerámica, prurito de modernidad. Vive el arte en nuestro tiempo un período de primitivismo. (Y la Humanidad, rendida al culto del músculo.) No obstante, acaso tal primitivismo únicamente en la cerámica esté justificado plenamente; abandonarlo en cuanto a la forma y la decoración exigiría ya otra materia: porcelana o metal. Más adelante, encontraremos buenas razones a este primitivismo y afirmaremos la hipótesis que dejamos planteada.

Reparemos en un aspecto singular de las formas cerámicas: quieren conservar siempre un carácter utilitario; son vasos, botellas, escudillas, etc... Proviene nuestra sorpresa de que vemos el objeto más pueril y de uso cotidiano, convertido en obra de arte. ¡Claro ejemplo donde lo simple anecdótico asciende a valor categórico!

Ahora bien, la realidad que es toda creación artística no se agota en su materialidad; es algo más: el acto de un hombre, su individualización, humana presencia objetiva, a la postre.

La condición semántica de todas las bellas artes nos dice que la cerámica es un medio expresivo, mudo, independiente del lenguaje. Si acertamos a desvelar el misterio que encierra la cerámica —ésta que nos ha hecho pensar y tomar la pluma—, se nos aparecerá el alma de su autor, tendremos un conocimiento del hombre que es ese ceramista, y este penetrar hasta el sentido recóndito de la cerámica que nos ha llevado a la meditación, nos permitirá entrever con alguna precisión cuanto es posible de manifestarse a través de la cerámica moderna, de representarse en ella. Estamos en el principio de una estética metafísica.

•

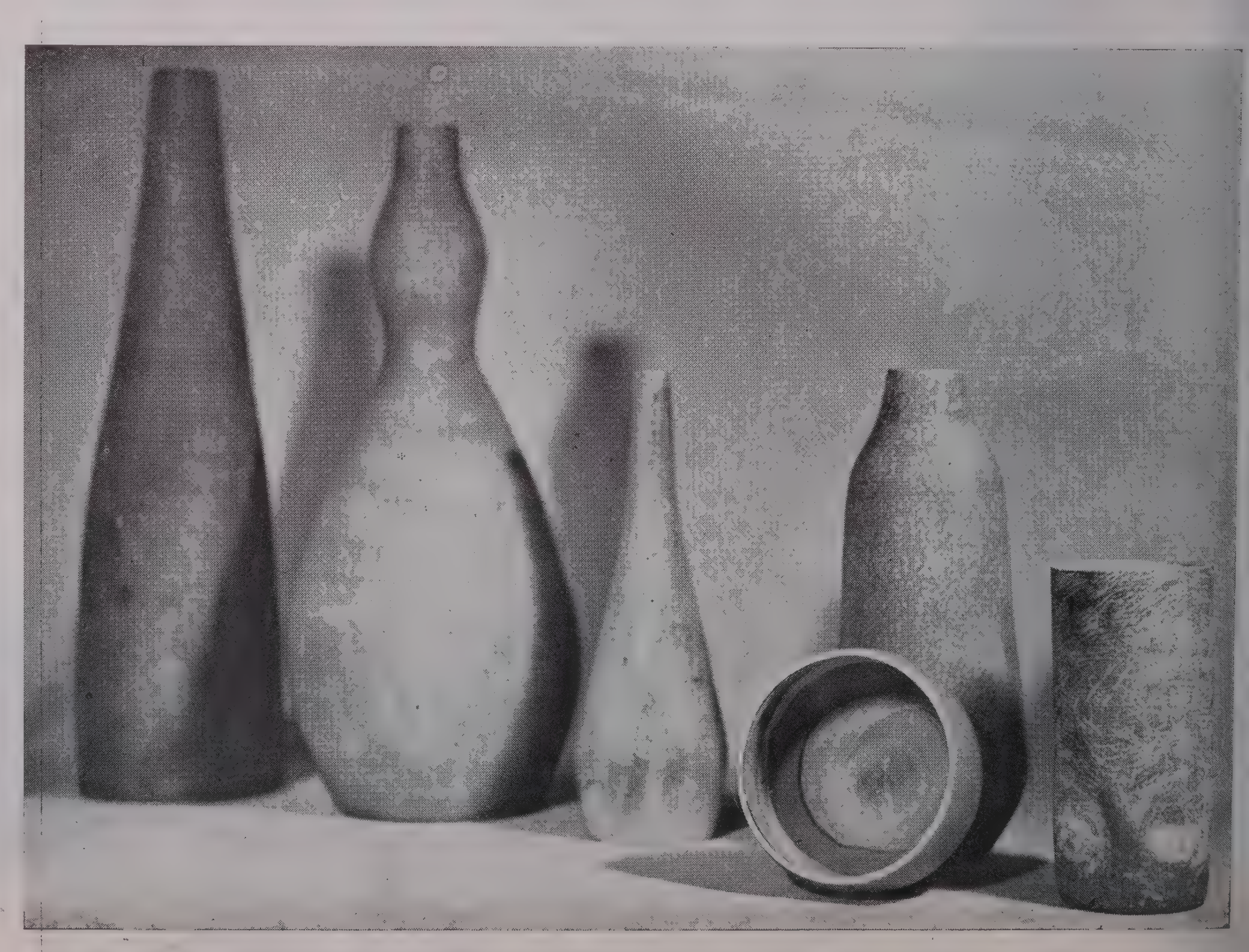
¿Por qué un hombre se decide a emplear su tiempo, su vida, en hacer cerámica? Resulta obvio que el trabajo —todas las operaciones del oficio— peten a ese individuo. Como a todo artista, su quehacer le pone en soledad, pero ese quehacer y los objetos que crea gritan que lo que al hombre importa no es la ciencia, sino la Vida, la propia existencia. El ceramista se solidariza así con el irracionalismo filosófico de nuestro tiempo. El quehacer del ceramista, los objetos que fabrica —artesanía y enseres harto primitivos— llaman la atención sobre la necesidad en que se ve el hombre de hacérselo todo él mismo —viene a vivir a un mundo hostil— y sobre la esencia perecedera de cuanto es humano por condición o invención. (Patentes quedan las buenas razones prometidas que asisten a la cerámica moderna para justificar su primitivismo artístico.)

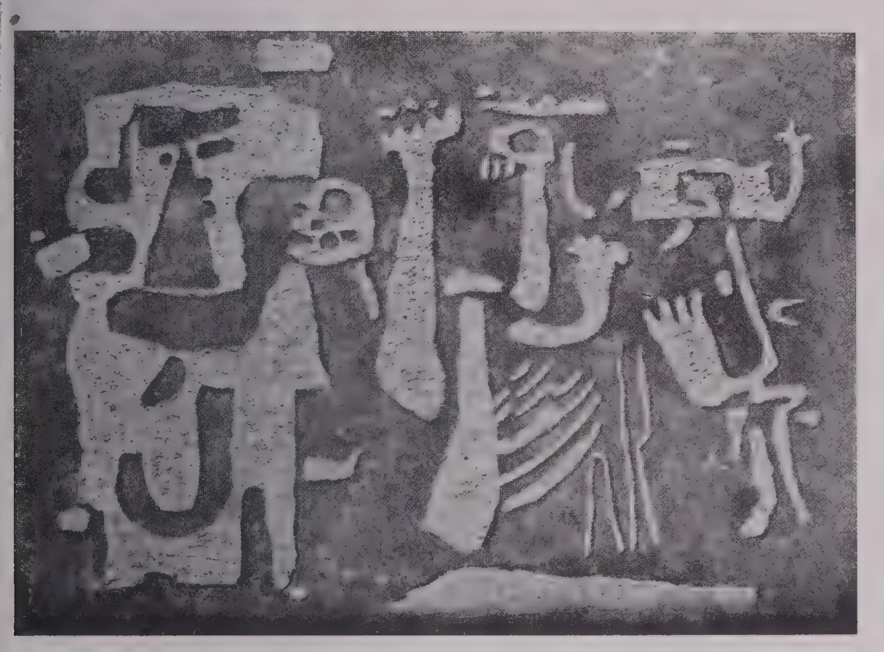
Miro los platos, las botellas, las escudillas, los cuencos realizados primorosamente por Antonio Ruiz; son escudillas, botellas, platos, cuencos distintos de todos los demás; acertaría a reconocerlos entre muchos objetos de igual figuración. Al hombre se le conoce por lo que dice —es lo que hace—, por la bondad y belleza de su expresión, mejor que por el color de los ojos, del cabello o la piel.

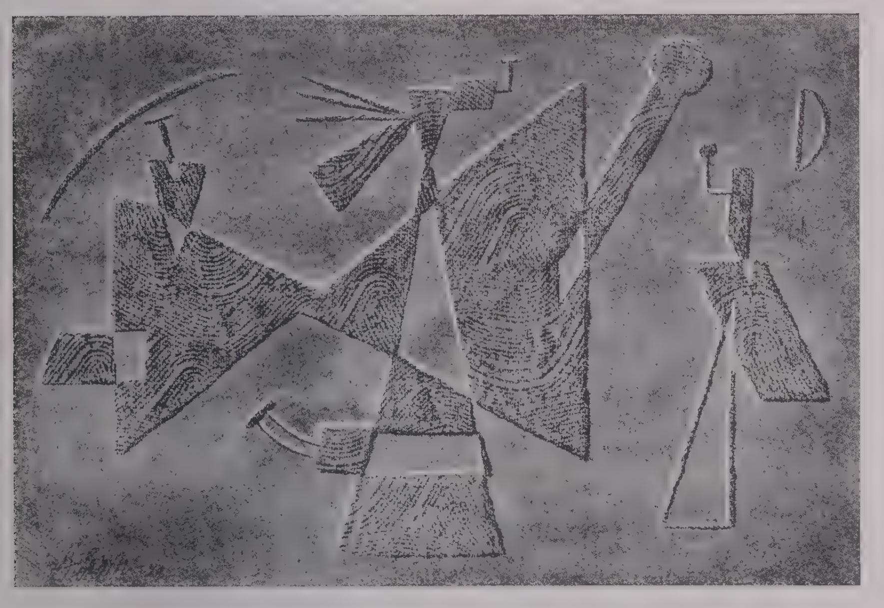
Todas estas piezas cerámicas que veo son formas cónicas, cilíndricas, esféricas. Pensamos que la imaginación del ceramista es geométrica. Geometría; exactitud y principio de la armonía artística. Cilindros, esferas; astros. Cono; de pie, un hombre, como clavado en la tierra: en la oscuridad de la noche, contempla el Todo rutilante.

Botellas como cipreses; humano impulso de ascensión, empeño de vida eterna. «Hay Geometría y hay Teología. La Filo-

(Pasa a la página siguiente.)







El "arte abstracto", en uno de sus maestros

WILLI BAUMEISTER

Por Luis Trabazo

Vengo de ver la obra de Baumeister en la Galería Buchholz, de Madrid. Cuatro visitas, muy detenidas todas ellas, y aun han sido pocas, he hecho a esta exposición del gran artista alemán fallecido hace poco más de dos años, a la edad de sesenta y seis, y considerado por muchos como uno de los precursores y también como uno de los maestros del llamado «arte abstracto». A la perseverancia de la Galería Muchholz y a su fidelidad al propósito de dar a conocer y propagar lo más representativo de las tendencias artísticas modernas, debemos esta exposición de Baumeister en Madrid, y por ello nuestro agradecimiento.

Voy a intentar explicar, sin que esté seguro de conseguirlo, la impresión que la obra de Baumeister ha producido sobre mi ánimo y las reflexiones y sugestiones que también ha despertado en mí. Lo primero que debo decir, creo, es que yo he necesitado —y sigo necesitándolo todavía— un esfuerzo de atención y una meditación muy detenida y con cierta pausa para penetrar, al menos en alguna medida, en el verdadero sentido de esa obra y en las intenciones del artista. Pero tampoco estoy seguro de haberlo conseguido. Mas vayamos con orden, para no armarnos líos.

En mi opinión, todo movimiento artístico nuevo y que sea realmente profundo, realmente sentido —o presentido, meramente— contiene una considerable dosis de misterio y de balbuceo, incluso para el propio artista creador; cuánto más no ha de contener para quien no es él mismo, para quien es sólo espectador. Todo arte nuevo, en efecto, o, mejor dicho, toda tentativa de expresión nueva y de alumbramiento de formas, no trilladas, por una parte, y no puramente caprichosas, por otra, sino justificadas, animadas, en suma, por un designio de vida y de sentido, sigue el camino de lo que los griegos —permítasenos esta modesta pedantería de bachillerato— llamaban la «poiética»; es decir, la poética, la creación. Sigue, pues, el camino de la creación del lenguaje; el camino paralelo —más bien dicho, y en frase de Valery— a la creación del lenguaje. Valery, yo creo que con gran justeza, atribuyó este paralelismo con el lenguaje a la poesía: a la poesía, siempre naciente; como el lenguaje, el vivo y no el fosilizado, está también naciendo siempre.

Mas todo cuanto nace tiene un origen, tiene una semilla. En lo espiritual como en lo físico, la generación espontánea no puede darse, a lo menos como fenómeno biológico. Así, pues, todo lo nuevo auténtico —aunque sea balbuciente y torpe, aunque sea incluso extraviado— lleva dentro de sí un germen y sedimento de lo antiguo, de la matriz que lo ha precedido y de donde únicamente puede surgir. La matriz eterna es siempre la vida y la Naturaleza, en cuanto ella forma todas las vivencias y experiencias del hombre, en comunicación, claro está, con el espíritu, que siente, ordena —o trata de ordenar— y presta, en fin, un sentido a aquéllas. Que las leyes más profundas del cosmos y las leyes más profundas del espíritu están en íntima y preordenada conexión, es para mí un axioma; y a él me atengo. El camino —no la matriz— de comunicación entre el pasado y el futuro, en achaques de poesía y alumbramiento, es fundamentalmente la tradición; de donde, el genio del espíritu y de la vida, en la medida en que ellos, de por sí, contienen un elemento propio y genuino, autónomo y creador, extrae los materiales para la nueva criatura: para lo que, en poesía y arte, acostumbramos a llamar creación. Al lado de la tradición, se ha dicho repetidamente, está el plagio. Pero de él no hay por qué ocuparse ahora.

Baumeister ha producido en mí, como primer sentimiento y antes de haberme parado a considerar detenidamente su obra, la sensación de ser un artista fiel a la tradición; o lo que es igual: un revolucionario.

Aquella manera suya de tratar con delicadeza y tino infinito la materia; aquella paciencia; aquel —diríamos— primor; aquella calma, en fin, sin apurarse, paso a paso, modelando tiernamente, halagando con dulzura de amante los materiales de que se ha valido para su obra; aquel cálculo, al mismo tiempo, y aquella intención de rigor —aun en el caso de no conseguirse siempre el rigor deseado—; aquella ponderación en el peso de un color respecto de otro color o de un volumen respecto de otro volumen o de una masa —grande o pequeña— respecto de otra masa, con el propósito meditado y noble de conseguir un equilibrio y una armonía, dentro de cierta típica asimetría que es inherente al arte nuevo y que, por otra parte, me parece también connatural al temperamento del artista, me produjeron desde el primer momento una impresión de seriedad y de sinceridad en la búsqueda, realmente hermosas.

He de decir ahora que yo distingo entre intención y realización. Y también —ya que al principio hablé de intenciones del artista y de sentido de la obra— entre intención y sentido. Las intenciones del artista son, hasta cierto punto, tan íntimas y tan profundamente individuales, que no nos está permitido penetrarlas en su totalidad; y creo que, a menudo, sólo en parte se hacen patentes al propio artista; puesto que, en la lógica de las intenciones —elemento psicológico de



la obra—, entran ingredientes subconscientes, difíciles de descifrar siempre, y entran, además, en los propios elementos conscientes y —por así decirlo— deliberados, otros ingredientes ajenos y mostrencos, más o menos impuros, recibidos por hábito y costumbre, de los que muchas veces sería necesario desprenderse, pero de los que no siempre es posible hacerlo y de los que a menudo, además, ni siquiera se da uno cuenta. En las intenciones entran, sumariamente hablando, todos los impulsos buenos y malos y todas las manías y todos los anhelos, pensamientos, pasiones y apetitos de que puede nutrirse el alma del hombre y excitarse su imaginación. Llegar hasta el fondo de ese saco tan hondo y tan complejo en su contenido, yo lo considero empresa imposible. Pero las intenciones podemos rastrearlas, induciéndolas por analogía; siempre, claro es, con un margen de error y sólo parcialmente.

El sentido, en cambio, implica, a lo que yo puedo ver, una dirección —co-

---

"CARA SIMPLICITA..."

(*Viene de la página anterior.*)

sofía (razón, lógica) no impide al sentimiento que, como viento furtivo que las pavesas de un fuego encandila, despierte el estrato mítico de la mente.)

Las botellas, los platos, las escudillas, los cuencos que miro son de barro. Dios cogió barro para hacer al hombre, y le creó a su imagen y semejanza. Leibnitz, pequeño dios llamó al hombre. Para hacer estas botellas, estos cuencos, el ceramista tomó, primero, la tierra, después el agua; cuando tuvo el barro —divina materia—, necesitó del fuego. Anima.

Tantas cuantas piezas tengo ante los ojos, vida del ceramista han sido; arcilla en sus manos, agua que trajeron sus manos, fuego por sus manos encendido. En los entrepaños de la alacena el ceramista, pieza a pieza, va colocando su vida consumida; hace su propia muerte. Miro otra vez las botellas, los platos, las escudillas, los cuencos; son de barro, pura, fría tierra.

Las palabras que Antonio Ruiz me dijo aquel atardecer en Soria, escucho en el recuerdo. En su casa de Ibiza —isla blanca y azul, ciudad de gatos y podencos— escribo. Aquí está, en la misma habitación; levanto la cabeza, le miro: en silencio, va sacando sus cerámicas del cesto en que las trajo del horno; rompe las defectuosas, criaturas indignas, con disciplina espartana. Todo es serenidad en este soriano amigo; la sobriedad y reciedumbre de su temple castellano, en su cerámica resplandecen como virtudes teologales.

Fué Miguel Angel quien dijo: «Cara simplicitá, cuanto mi costi».

Fernando-Guillermo DE CASTRO

mo su mismo vocablo significa— hasta cierto punto universal —no sólo individual como la intención— y más o menos coherente —o totalmente incoherente—, con una substancia a la que, por una parte, podríamos considerar eterna y constante, y, por otra parte, transitoria; es decir, en trance perpetuo de modificación y realización, de acuerdo con las leyes de la evolución histórica. Esa substancia que digo es, para mí, la realidad; y la realidad es, también para mí, la meta del arte y el anhelo más profundo y esencial del alma humana.

Los caminos de la realidad pueden variar hasta un grado relativamente grande para cada época y para cada hombre dentro de una determinada época. Así, hay quien lo encuentra en la contemplación directa de la Naturaleza y quien lo encuentra en el recuerdo o en la pura especulación de formas abstractas, o abstraídas, lo cual no es exactamente lo mismo. La forma abstracta pura, en el caso de que existan realmente formas abstractas puras, lo cual es una cuestión ni filosófica ni científicamente dilucidada todavía (me refiero a formas de valor absoluto), presidiría e informaría toda otra forma posible concreta y existente. De hecho, esto es lo que sucede con las formas geométricas fundamentales, a las que los griegos llamaban «figuras» (el triángulo, el cuadrado, el cubo, la esfera, etc.), las cuales, de una manera más o menos velada o explícita, están presentes en todas las formaciones de la Naturaleza que nos son familiares. Esas geometrizaciones a que me refiero, y que todos conocemos y manejamos desde la escuela, corresponden a la geometría euclidiana, una de las varias geometrías posibles, según parece hoy día afirmarse. Hay otras geometrías no euclidianas, que corresponden a otras coordenadas del universo; pero ahora no se trata de pararse en esto. La concepción euclidiana responde —según afirmaba Einstein y otros matemáticos— a simples intuiciones empíricas elementales y, además, está conforme con la estructura física del ojo humano. Es, pues, la geometría natural, concorde con la visión; pero también —y lo que es más importante aún— concorde con la economía vital natural del hombre como criatura, como miembro e hijo de la Naturaleza.

En mi opinión —que no postula ningún dogmatismo— las vivencias que podemos llamar empíricas, que son la masa más común de las vivencias humanas, se aviene naturalmente con las geometrizaciones de Euclides. Por lo tanto, el sedimento que en el alma queda de esas vivencias, vive, cómoda y sosegadamente, en tanto que esa concepción natural —o naturalista— no aparece perturbada o inquietada por alguna reflexión o concepción diferente, capaz de inquietarla. Pero si en la intuición empírica simple la geometría de Euclides reina como señora absoluta (un absoluto relativo o circunscrito, diríamos: de esto hemos de hablar en otro artículo más extenso, pues no hay lugar ahora para consideraciones adecuadas acerca de este asunto ni es oportuno); en otros campos que también existen y caen fuera de la intuición empírica primaria, esa geometrización puede ser inadecuada, y entonces comienza la inquietud y el desasosiego. Esto es lo que ha sucedido en el orden matemático y físico de nuestro tiempo, que se ha visto en el caso de tener que buscar otras coordenadas, no euclídeas, como todo el mundo sabe. Pero si la ciencia, que opera en el campo de la pura hipótesis especulativa, y, por así decirlo, abstracta de suyo, ha podido hallar cierto tipo de respuestas, más o menos tranquilizadoras (no, desde luego, absolutamente tranquilizadoras) a los problemas que se había planteado; el arte, en cambio, que espontáneamente se mueve más bien en el campo de la intuición sensorial y sentimental (sin que yo postule tampoco que le estén vedados otros campos: yo, esto no lo sé, hoy por hoy), se ha encontrado en un aprieto mucho mayor que el de la ciencia, al pretender romper, por un lado, el dogal que tal intuición le imponía, y al buscar, por otro lado, una satisfacción a la inquietud espiritual que reinaba en su conciencia, una vez que fueron puestas en duda certidumbres que estábamos acostumbrados a considerar como incuestionables. Y este es, a mi parecer, el gran drama del arte actual, del más profundo: buscar una salida que conforme, simultáneamente, a la mente y a los sentidos; que sacie, en suma, el grande y perpetuo anhelo de realidad que anida y oscuramente se agita en el alma del hombre.

■

No quiero hacer historia larga sobre tópicos. Ya sabemos cómo el cubismo, el expresionismo, el surrealismo, etcétera., intentaron respuestas al gran problema. El cubismo, de todas las tendencias recientes, fué la más geométrica. Lo que hizo fué, en resumen, pasar el orden de tres dimesiones a otro de dos, planístico. Más o menos fué esto. Yo creo que lo hizo con un rigor muy relativo, sencillamente porque no podía hacer otra cosa; pero de esto también he de hablar en otro artículo por extenso. Y por eso fué, hasta cierto punto, arrinconado. Pero había abierto una puerta a otro camino más amplio, que fué el que hoy llamamos del «arte abstracto». El arte abstracto ofrece mucha mayor amplitud y posibilidades que ofrecía el cubismo, porque no limita tan férreamente —y estérilmente— la imaginación. Ofrece un número superior de combinaciones. Pero el «arte abstracto» está, aunque ya sea algo más viejo de lo que muchos suponen, naciendo todavía. La misma amplitud de sus posibilidades dificulta su sistematización. Al faltar ésta, el alma se mueve, tiene que moverse, un poco a tientas. En cuanto al valor y a los resultados finales de esta nueva concepción, resulta prematuro hablar de ello.

Los artistas, por lo general más sensitivos que especulativos —cosa que no es en modo alguno mala, sino al revés—, tantean, a lo que yo veo hoy, con la materia, con el color, con las estructuras formales, más o menos afortunadas y más o menos caprichosas. Es una experiencia la suya digna de encomio; y en esto, como en todo, hay auténticos y falsarios, creadores y simples miméticos. Pero vamos a Baumeister, pues apenas nos queda espacio.

Lo que a mí me conmovió de su pintura fué, precisamente, su modo de caminar a tientas, con mucho tino, con mucho amor, con mucha paciencia, buscando una salida al espíritu angustiado, y también a los sentidos angustiados por unas formas que, a él al menos, ya no podían saciarlo. ¿Consiguió salir de su oscuridad creadora, halló al fin la puerta que buscaba? Yo pienso que no. Pero ¿qué importa? Si, como decía Giordano Bruno, el camino es más heroico que el fin; él, dentro del camino libremente elegido, es un héroe.

Su pintura aparece para mí llena de reminiscencias figurativas, todavía; de reminiscencias naturalistas, de las que su imaginación no podía aun hallarse acostumbrada a librarse. Y eso, ¿qué importa tampoco? Tal vez sea lo mejor. Para un hombre de mi raza, raza soñadora y un poco panteísta, que ama la tierra, la tierra-tierra, la tierra materia; y que ama la roca, y que ama la aspereza, tan tierna, de todas las cosas que alientan y viven (las rugosidades de una corteza vegetal, tan complejas, delicadas e insinuantes; las misteriosas formas de una hojilla, de una sombra, de una repentina mancha de color que aparece inopinadamente ante los ojos...), ese culto de Baumeister a la tierna aspereza y a la rugosidad, que se muestra en sus perfiles y en sus juegos con el volumen, y en el modelado y en los mismos materiales que emplea, tenía que serle grata. No pensaba yo, por cierto, cuando veía la obra de Baumeister, en su amistad con el arquitecto Le Corbusier ni con el pintor-arquitecto Leger, que sin duda no habrán dejado de influir en su pensamiento y, por lo tanto, en su obra, pero que son muy diferentes a Baumeister, en lo que yo puedo ver; mucho más cerebrales y superficiales, sobre todo Leger, mientras Baumeister es emotivo; ni pensaba tampoco en el evidente arcaísmo de muchas de sus formas, puesto de manifiesto por sus críticos. Pensaba, en cambio, en el gran sueño que lo iba ayudando a caminar, tratando de encontrar una forma que le diera el apetecido sosiego.

El color de Baimeister, debo decirlo, a mí no me satisface por completo. Esto es cosa de sensibilidad personal, y cada cual tiene la suya. Son amarillos o rosas algo rudos, algo duros y simplistas y algo empalagosos para mi retina, que gusta más de otros grises y de otra reciedumbre oscura, o bien gusta de otro fuego de color más ardiente, más encendido, más volcánico, cuando de echar a volar el color se trata.

Baumeister es, a mi modo de ver, el artesano puro, el hombre que ama el oficio: lento, premioso, de escasa imaginación, en lo que la imaginación tiene de salto inspirado. A mí me recuerda un poco a los canteros orensanos y pontevedreses, los mejores del mundo, con su pachorra y su buen oficio tranquilo y mesurado, excelente oficio. Y, sin embargo...

También, bajo la forma que se sujeta voluntariamente a un orden y bajo la disciplina del oficio que se sujeta a un método (esas rayitas tan iguales que parecen hechas con un peine; ese sombreado meticuloso de los relieves; esos puntitos, como también hacia Klee, primorosos —yo no soy muy amigo del primor, precisamente— restos del «puntillismo» y afines con el paciente espíritu alemán y suizo, etc.); bajo el orden y el método, digo, se ve, sin embargo, latir la pasión hacia un mundo más libre, y, si puedo decirlo así, más espontáneo y loco. Yo lo veo en el contraste que ofrecen en su obra las rígidas estructuraciones formales del primer plano, cuando se las compara con un cierto revoltijo que ofrece el modelado de los fondos. Oscuramente, en esas pequeñas licencias que a sí mismo se permitía, Baumeister daba rienda suelta a su temperamento de hombre libre, de poeta y creador, de espíritu sin trabas, aunque hubiera aceptado por otra parte la disciplina, como un camino que también, y muy a menudo, conduce hacia la libertad. Como si dijera: «quédese el buen Leger con sus cuadraditos y espirales y todos los arquitectos del mundo con sus reglas, y déjenme, por favor, a mí soltarme un poco el pelo de mi propia imaginación y sentimiento, el pelo de mis apetitos que adoran también lo virginal y primitivo, lo sensual y revuelto; que adoran, con el orden, también el caos.»

■

He aquí, para mí, un importante aspecto de la obra de Baumeister, del Baumeister poeta y creador, más bien que del Baumeister puro artista abstracto: la visión que él me ofrece del eterno drama del arte, reflejo de la eterna lucha que en el alma se libra entre el orden y el caos. Ese es también, según creo, el drama general de nuestro tiempo: nos esforzamos por hallar un orden; pero, al propio tiempo, por ahogar el caos. Como si orden y caos fueran enemigos mortales, radicales. Pues bien, yo —no sé si por ser gallego— no creo, no ya posible, sino que ni siquiera bueno, el ahogar el caos. El caos vive en nosotros como una semilla profunda de eternidad creadora, y es él, él justamente, quien empuja al orden, quien lo renueva, quien lo inventa. De lo que se trata es de hallar un orden, sí; pero que no mate ni sofoque el caos. ¿Juegos de palabras? Yo creo que no. Mas, en todo caso, yo no encuentro ahora otro modo mejor de expresar mi pensamiento. Dionisos y Apolo dándose la mano, y no marchando uno por cada lado. Pero tal vez sea este, que es para mí el ideal supremo del arte, un ideal imposible. Sigamos caminando..

L. T.

Fábulas con Dios al fondo

PONDERACION Y CRITICA

Es sumamente difícil decir unas cuantas palabras precisas que puedan ayudar a los que aun desconocen un libro de poesía. Es mucho más difícil decir la palabra propia que agrade al autor o le ponga en la pista de sus propias posibilidades y limitaciones. Y es enteramente imposible acertar ante los que se creen —y puede que lo sean— «jueces» del género.

Hechas esas salvedades, lo primero que uno se ve obligado a decir de la poesía de Martín Descalzo, es que no necesita explicaciones. No sé si en concepto de otros, esto será alabanza, vituperio o nadería. En esta ocasión lo apunto como mérito del poeta. Porque lo claro no es lo obvio, ni lo oscuro es lo exquisito. El que gran parte de la poesía contemporánea sea ininteligible, es un hecho sencillamente lamentable. Si tiene otros valores, podemos y debemos estimarla por ellos; pero no por aquello que, además de defecto, es bizantinismo de época.

Lo segundo y más inmediato de los poemas que componen este libro, es que pertenecen a un tipo de poesía —a una corriente, a un hilo, a un gusto— en el que la palabra sigue teniendo valor por sí misma. Otra vez tenemos que referirnos a la poesía contemporánea. Las tendencias puristas o abstractas han llegado a extremos insalvables. Es verdad que la poesía está más allá del vocablo; incluso más allá de la oración gramatical y de los modos del decir; más allá de la metáfora y de cualquier otra mera figura del lenguaje. Creo, sin embargo, que la palabra es imprescindible en poesía, y que cuando se le huye es porque se es incapaz de dominarla: ineptitud simplemente, bautizada con nombres sonoros o respaldada en otros valores. Martín Descalzo es un poeta del lenguaje. ¿Verbalista? Rara vez. En conjunto, su poesía es de una gran tensión lírica y conceptual, perfectamente adecuada en un lenguaje sumamente expresivo, plástico y aun sensorial. La poesía de Juan Ramón, de Guillén, del mismo Aleixandre, han puesto de moda un modo de decir poético que es necesario superar. De otra parte, cierto lirismo fácil y aburguesado, ha hecho que se le tema a la palabra. Martín Descalzo no le ha temido, y ha acertado. Un camino está abierto. Un camino, por otra parte, bien antiguo.

¿Poesía religiosa? Creo que no. Me arriesgo a decirlo redondamente, pero con ciertas explicaciones. Naturalmente, gran parte de los temas y el mismo título del libro —título ciertamente sutilísimo— son de carácter religioso. Pero no su tratamiento. Dios está al fondo de las «fábulas»; pero no dentro de ellas. El *pathos* general del libro es hondamente pasional y a veces de un desgarre que ha necesitado aclaraciones. El poeta ha sufrido su fe. Pero el rendimiento a ella —en los poemas— es sólo parcial. Por eso no es estrictamente religioso. Lo religioso exige un rendimiento *absoluto*. San Juan de la Cruz y Unamuno son dos buenos ejemplos de este género de poesía en nuestra lengua. Por esa línea —por cualquiera de ellas o por ambas— le queda mucho que andar a Martín Descalzo. El día que la balanza se incline del lado del dolor total, en el punto y hora en que las criaturas no sean «fábulas», sino «noche», tendremos un gran poeta religioso; porque este hombre es indudablemente un poeta; un poeta excesivamente *joven*, y, tal vez por ello, oscilante todavía entre el reino de los ojos y el dolor de su fe. En él, la poesía religiosa española se encuentra en la misma situación que nuestro cine o nuestra novela: en una época de gestación que es necesario acelerar, pues ya son muchos los desesperados por la inopia. *Fábulas con Dios al fondo* es un gran comienzo de lo que esperamos, de lo que *necesitamos*.

ANTONIO MARQUEZ



JOSE LUIS MARTIN DESCALZO

nació en Madrigalejos, en agosto de 1930. Cursó sus estudios en Astorga, Valladolid y Roma, y se ordenó sacerdote en esta última, el 19 de marzo de 1953. Actualmente es catedrático de literatura del Seminario de Valladolid. Inició sus actividades literarias en 1951, formando parte del grupo fundador de la revista «Estría», del Colegio Español de San José, en Roma. En 1952 ganó el premio «Insula», de poesía, por un grupo de sonetos que forman parte de este libro. En 1953 le fué otorgado el premio «Naranco», por su novela «Diálogos de cuatro muertos». En 1954 publicó «Un cura se confiesa», obra de gran éxito de público y crítica, muchos de cuyos momentos literarios tienen una íntima conexión con algunos poemas de este libro. Hace unos meses ha ganado el premio «Eugenio Nadal» de 1956, por su novela «La frontera de Dios». «Fábulas con Dios al fondo» es, pues, su cuarto libro, quizá el más maduro de los que Martín Descalzo ha publicado hasta ahora.

(Nota biográfica tomada del libro «Fábulas con Dios al fondo». Barcelona: Juan Flors, Editor, 1957. Este libro lleva el número uno de una colección denominada ESTRIA.)

CUATRO ANGELES

ANGEL DE LOS COLORES

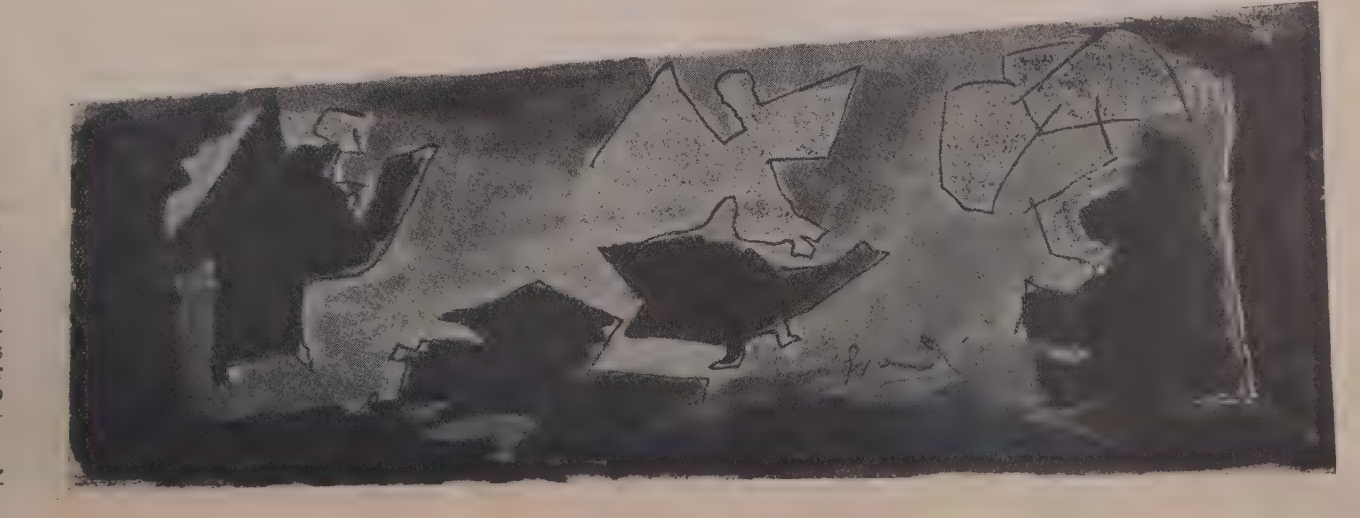
Este es el ángel a quien Dios decía: Pinta la tierra a tu capricho.
Tímidamente descendió, y de un pálido azul pintó la muerte,
de un hondo violeta el temblor de la luna
y barnizó a los niños de amor y sol purísimo.
Respetó silencioso los ocres de la tierra,
el oro rojo de las crestas sucesivas del fuego
y la pálida nieve de los rebaños. Luego,
acarició de plata los lomos de los montes,
de colores chillones y elementales hizo la música del pueblo
y de un pálido rosa los besos de las madres.
Bailaban los colores en sus dedos y el naranja fuese
a posar en el sol y en las naranjas,
y el rojo tomó asiento en el alegre vino.
El verde penetró por las ciudades
y encontró su lugar en las verbenas
junto al amarillo sonar de las monedas
y de la risa joven en los mostradores.
Se alejó por los aires tras de pintar de sol a las estrellas
y entregar a la noche el color secretísimo y avaro de la música.
Y esperó que llegase la mañana. Sonreía
pícaramente niño, imaginándose
el estupor del hombre al despertar, su asombro
al encontrar un mundo caliente y jubiloso.

ANGEL DE LAS FORMAS

Ya está. Ya está la vida en su punto exactísimo;
perfecta ya la curva de los montes y el álabe del seno de las madres,
ya pusiste las casas en su sitio, los latidos uno a uno en su sitio,
el césped bajo el pie sereno y firme.
Ya redonda y plenísima se sonríe la luna
mientras que satisfechamente las caprichosas nubes se adelgazan
y la rosa se encuentra segura sobre el tallo.
Angel ordenador, piadosamente arrugaste la corteza del árbol
para que el niño meta sus dedos y sostenga
la tierna arquitectura de su trémolo cuerpo,
y protegiste de temor la rosa
y con rápidos rojos avisaste la plata profundísima del agua.
¡Oh tu sabiduría ordenando la carne de las frutas!
¡Oh calor prodigioso del cuerpo de las aves!
¡Oh mundo armonioso donde el hombre respira!

ANGEL DEL TRIGO

Oficio tengo para vos, hermano
ángel, dijo el Señor. (Y se asomaron al balcón del cielo
y por todos los trigos de la tierra
pasó la sombra de una mano enorme.)
Cuídame bien del trigo, confabula
si es preciso a los mares y a las nubes,
contrata uno por uno los rayos de los soles,
compra los ventisqueros al precio que te pidan.
Cuídame bien del trigo. Desbarata toda la creación,
pero que duren
sus granos por los siglos de los siglos.
Fortifica su caña, dale el punto de madurez exacta a su minúsculo
grano, haz su entraña de jubilosa nieve, gasta el oro
todo del mundo en revestir su carne.
Cuídame bien del trigo, ángel tercero.
Tu corazón va en ello, y mi existencia casi.



ANGEL DE LA NIEVE

¡Oh!, ángel de la nieve, ángel de pura luz, de sangre absorta,
de alas todo y de copos.
¡Oh!, qué cerca del beso la carne de tu cuerpo,
hecha tan diminutamente de concentrada luna, de aire pálido.
¿De dónde tu ternura, esos tus largos desvanecimientos,
ese quedarte silencioso y tímido,
esperando la carne que te pise?
¡Cuánto desmayo entre tus copos, ángel!
Caen
tan levemente, como si temieran
caer, o si dudaran.
Luego,
la creación enorme se renueva,
y hay que ir reconociendo, una a una, las cosas:
disfrazadas manzanas, casas nupciales,
árboles de primera comunión,
arroyos de papel, hombres enniñecidos hasta el alma.
Dime: ¿nos reconoce
Dios cuando al alba se disfraza el mundo
y el dolor no se ve bajo tu cuerpo?
Angel nevado, cuéntanos ahora la verdadera historia del asombro,
la cara del Señor en la mañana de tu primera travesura, cuando
se despertó la tierra disfrazada
y vestida de Dios hasta los tuétanos.

TRES NOTAS DEL AUTOR



1 Los poemas que componen este libro fueron escritos en Roma y Valladolid entre los años 1951 y 1955.

2 Espero que no sea necesario advertir que este es un libro de poesía, y no de teología. Sus frases han de entenderse, pues, desde un ángulo exclusivamente poético.

3 Los poemas que forman la tercera parte del libro fueron escritos en los meses anteriores a mi ordenación. Son, pues, algo así como mi diario de aquellas fechas. Esto explica su tono coloquial...

EL BALLET...

(Viene de la página 13.)

prodigiosa también. La Adabache, sin la facilidad alada de las otras, bien. Y Tupin.

«Ballet-pantomima»

Estos «ballets», que, como queda ya dicho, fueron la mayoría, hay que contemplarlos haciendo abstracción de los motivos o argumentos que los engendraron, para quedarse tan sólo con el puro y maravilloso danzar de sus bailarines. No sólo hay pantomima en estos «ballets», sino hasta teatro. ¿Por qué se insiste en programar o acrecentar los repertorios con estos «ballets» híbridos?

En «Corrida», un «Olé, España» muy apto para representarlo fuera de nuestro país, hay una Carmen, como en la ópera del mismo título, y triángulo amoroso gitano, etc. El libreto y la coreografía, de Lichine, sobre música de Scarlatti. Junto a momentos poéticos, hay otros convencionales o pantomímicos. La Hightower se hizo aplaudir cuando su posición estática se agotaba por instantes.

«Duetto» es un paso a dos, con música de Verdi, extraída de su «Rigoletto», y coreografía de Serge Lifar. Si lo incluímos en este epígrafe, y no en el anterior, es por el escaso interés musical y por su procedencia operística. Porque tanto la Vyroubova como Golovine trenzan una danza de gran técnica, primor y gracia, que hace honor a la coreografía de Lifar.

«El molino encantado», de Lichine y música de Schubert. Pantomima unas veces, teatro otras, y, por supuesto, danza. La Moreau y Golovine, principales intérpretes, justos en todo momento.

«El bello Danubio», «ballet» de escasas posibilidades artísticas, de Leonide de Massine y música de Strauss. Como interviene toda la compañía, se presta al lucimiento como final de fiesta. Efectivamente, cerró el segundo programa.

«Giselle» tiene un primer acto apagado; el segundo es ya otra cosa, y es modelo de «ballet blanco» y romántico. Tanto la Vyroubova como Golovine se hicieron aplaudir en este «ballet-pantomima», con música de Adan y coreografía inspirada en Marius Petipa. Los «Willis» —criaturas irreales que atraen a los hombres a la muerte—, disciplinados. Y muy logrados.

«El ángel gris», del propio marqués de Cuevas, utiliza la «Suite bergamasque», de Claude Debussy. Hay demasiada anécdota; una duquesa vive recordando el amor perdido ante el idilio de su hija. No obstante, hay voluptuosidad y donosura en la coreografía de Skibine. Y, sobre todo, entusiasmo en los bailarines, en los que destaca la Melikova.

En «Trampa de luz», «ballet» pretencioso del académico «Goncourt» Philipe Hériat, hay momentos felices, pero son los menos. La música del joven Jean Michel Damase se nos antoja, en muchas ocasiones, simplemente ruidosa. En el primer cuadro, demasiada pantomima, casi teatro, muy híbrido. En el segundo cuadro hay placer visual, y la danza es casi pura. La Hightower, admirable; Golovine, muy justo. Los trajes, estilizados. Las máscaras, airosas. Las luces, adecuadas. La danza, en dirección a la luz, tragándose las bailarinas - mariposas, es de gran plasticidad. En el tercer cuadro, ese desfile de mariposas muertas izadas por los forzados, impresionante. Esta es una danza estática. La dinamicidad se logra tan sólo por la variabilidad de las posturas. Y es que, así como en el cine el silencio es importante elemento expresivo, en la danza lo es la inmovilidad. Precisamente uno de los temas que más se prestan a la coreografía, por esa su inmovilidad, es la muerte. Y, el amor, por su dinamicidad. Amor y muerte son los temas más apropiados para crear figuras de danza. Y la pura belleza, como en «Diagrama», el «ballet» culminante del ciclo.

Los amantes del «ballet» y de la música que le acompaña agradecen con el alma esta visita de las huestes del marqués de Cuevas. Que se repita pronto.

M. BUÑUEL

MARIA CASARES



Durante la última semana de septiembre, actuó en Montevideo la actriz española María Casares, primera figura femenina del Theatre National Populaire. El conjunto francés, dirigido por Jean Vilar, inició su jira en Brasil, siguiendo luego a Montevideo, Buenos Aires y Chile, para terminar en Lima.

A su paso por las ciudades americanas, María Casares se encontró con un público que no sólo la aplaudió hasta el frenesí —exigiendo su presencia individual en el escenario, obligando a romper la norma colectiva de saludo, usual en el T.N.P.—, sino con un público que la reclama como algo propio, que la siente suya... Esta incesante manifestación de simpatía costó a María Casares muchísimos sudores, pudiendo decir que la actriz trabajó cien veces más en la calle que en la escena.

María Casares, que nació en La Coruña, en 1922, al encontrarse por primera vez desde hace muchos años en un medio de lengua española, recibió un fuerte impacto emocional, y sintió a su lado el pulso de su tierra, mediante la presencia de las colectividades españolas, en particular, por ley de paisanaje, de la gallega.

—Es la primera vez, desde que salí de España, que estoy en un país de habla española, en la que todo me recuerda a España, a través de lo cual busco la esencia de mi patria. Y eso, a pesar de la acogida tan cariñosa de Montevideo, no lo puedo encontrar más que entre aquellos que tienen la misma raíz que yo: los españoles emigrados.

Quien haya visto a esta actriz en escena y luego en la realidad, difícilmente podrá convencerse de que esa persona de cuerpo menudo, de alta tensión nerviosa, modesta, se transforme en el escenario en un ser que infunde energía a cuanto la rodea. Si quisiéramos dar una imagen redonda de esta actriz, podríamos decir que María Casares hace teatro con todo el cuerpo. No es sólo su voz de múltiples matices, ni su respiración, ni sus manos, donde cada dedo vive y representa; en el escenario, cada una de sus actitudes, cada palabra, cada gesto, por mínimo que sea, es una síntesis de María Casares.

Y lograr esto no implica solamente talento; en un grado muy alto implica pasión por el arte escénico, pasión que se pone de manifiesto al echar el menor vistazo a su proceso artístico, pudiendo calcular a ciencia cierta el papel que le tocó jugar a su hondísima vocación teatral.

En 1936, María tiene trece años y se encuentra en Francia, sin conocer ni pizca de francés. Seis años después, en 1942, luego de otras actuaciones, interpreta «Jeannette», de Anoulh, y la crítica, unánime, la proclama una nueva Sara Bernhardt. Y no deja de ser irónico y significativo que, habiendo tenido que repetir tres veces el intento de ingreso en el Conservatorio de Arte Dramático de París, porque restos de acento español le jugaron muy malas pasadas, conserve hoy el tono peculiar con que los gallegos «cantamos» el castellano. La distancia y el tiempo reforzaron su raíz hispánica, reencontrándose a sí misma en estos países de habla española.

—Tenía muchas ganas de conocer América y no sabía cómo lograrlo. Hubiera querido venir representando obras españolas, pero eso era difícil de realizar. Me siento muy honrada, sin embargo, de haber hecho mi primer viaje con la compañía del T.N.P.; sólo siento que no hayamos podido quedarnos por más tiempo y dar representaciones a precios populares, para permitir a un público numeroso el medio de venir al teatro.

Antes de su trabajo actual, formó parte de la Comedia Francesa (1952-54), abandonándola porque, siendo extranjera, no podía llegar a ser «societaire». Además, agrega jovial, «aunque no hubiera existido el problema de la nacionalidad, jamás podría firmar contratos por veinte años; me

(Pasa a la página siguiente.)



PREMIO DE NOVELA "BIBLIOTECA BREVE"

La Editorial Seix Barral convoca, entre escritores de lengua castellana, el premio de novela «Biblioteca Breve», con destino a la colección del mismo nombre. La extensión de las obras presentadas no será inferior a las 300 cuartillas *holandesas*, mecanografiadas a *doble espacio* y por una sola cara. El premio, dotado con 30.000 pesetas, podrá ser declarado desierto, pero no compartido, reservándose en todo caso la Editorial el derecho de opción para editar las obras no premiadas. Los originales deberán remitirse *por duplicado* a *Editorial Seix Barral, S. A., Provenza, 219, Barcelona*, antes del 1.º de marzo de cada año, con la indicación: «Para el premio de novela Biblioteca Breve». El fallo tendrá lugar el día 15 de junio.

sentiría atada, me iría corriendo al día siguiente». En el T.N.P. se siente libre y le agrada el sistema de este conjunto, donde cada actor prepara el plan del movimiento y fija las características del personaje que encarna, limitándose Vilar al ajuste de los detalles y a hacer las correcciones necesarias.

En nuestra conversación con María Casares, al tocar el tema de los autores clásicos y modernos, manifiesta que sus preferencias se ciñen a «los buenos textos y al buen estilo. Esto se encuentra habitualmente entre los clásicos, pero hay que ser de la época en que uno vive y jugar la ventura de los autores de hoy».

Cuando le preguntamos si había pensado alguna vez en realizar teatro en España, fué tan fogosa su respuesta que nos llegó a parecer absurdo haber preguntado tal cosa.

—¡Siempre! Es uno de mis más intensos deseos. Si alguna vez recito algo de los nuestros, siento que ahí estoy yo íntegramente. Una vez, en el Festival de Angers, interpreté —claro que en francés— «La devoción de la Cruz», de Calderón. Me encanta Calderón. Sus personajes femeninos están un poco olvidados, pero a mí me gusta más la obra que el papel. De nuestros autores modernos, siempre pienso en Lorca. El año pasado he querido llevar a escena «La casa de Bernarda Alba», con un grupo de actrices españolas, dirigidas por la gran Margarita Xirgú. No pudo llevarse a cabo, aunque no renuncio a la idea. Otra obra que me entusiasma es «Yerma».

La orientación hacia el gran público que caracteriza al T.N.P., nos trae a la memoria algunas experiencias españolas. Queriendo conocer la opinión de la actriz sobre la semejanza del conjunto francés y «La Barraca», nos dice que ésta «tendía ya a un teatro popular». Siguiendo la averiguación de estas coincidencias, nos referimos a las del T.N.P., con la obra que viene realizando Tamayo en nuestro país.

—El T.N.P., como su nombre indica, es un teatro nacional; es decir, subvencionado y apoyado por el Estado, gozando, al mismo tiempo, de completa autonomía.

En otro giro de la conversación, nos sentimos picados por la curiosidad de saber qué es lo esencial en el teatro para esta mujer totalmente entregada a la escena. La respuesta, como todas las suyas, no se hace esperar, brotando atropellada y sofocante en sus labios.

—La comunión. Ese momento breve de integración con el público. Durante ese momento de gracia podemos hacer lo que queremos porque nos hemos adueñado del alma del espectador. Al lograrlo, se apodera de nosotros una alegría casi física, que nos hace olvidar todos los miedos. Pero también hay otra cosa que conviene tener en cuenta, y es que el actor debe cuidar su cuerpo, su voz, su respiración, su estudio. Sobre todo, debe cuidar su vida. Un artista no debe dispersarse, no debe dilapidar su vida.

Constantemente, a lo largo de esta conversación, hemos hablado de España. A decir verdad, para abordar otros temas, tuvimos que defendernos de la tentación de hablar de la tierra, tema que a María Casares la pone en vilo, haciéndola olvidar que está cansada, y, colocándola en contradicción con ella misma, se olvida de que es actriz y que tiene que descansar. No es extraño. Hablar de España en la emigración es un tema apasionante, habla cotidiana de miles y miles de españoles aventados por países ajenos. Y en el tono de esa viva emoción, María Casares nos habló de la España que empuja y que crece.

—Pienso con nostalgia y cariño en las nuevas generaciones, huérfanas de los valores que las han precedido, y creo que encontrarán el camino del renacimiento intelectual verdadero si siguen fielmente la vía de la inspiración personal y libre, y si ellos, como nosotros, no se olvidan de las raíces de que salen.

José RUIBAL

Montevideo, octubre de 1957.

NOTAS SOBRE LA ULTIMA TEMPORADA DEL "ESPAÑOL"



Voy a exponer mis impresiones de espectador literario, valga la expresión, pero no las de crítico teatral, porque de teatro no entiendo, ni siquiera las de un aficionado, sino las de un particular, las mías, parciales y subjetivas; o sea, a decir lo que me interesó o no, a mí personalmente. Estoy descalificado como crítico, porque sólo me conmueven poquísimos aspectos dramáticos; soy muy limitado y tengo una gran propensión a ver amaños, efectismos baratos, psicologías burdas, simulación, amaneramiento, problemas ficticios. Creo por eso que no me gusta el teatro, ya que otras personas sensibles e inteligentes —acaso lo sea yo menos— aprecian en todo ello y en lo mismo conflictos densos y angustias a granel. O soy muy insensible, o debo de tener una gran sensibilidad para los remedos, las huecas marrullerías y las suplantaciones superficiales de lo dramático, tal como yo lo considero. Vaya usted a saber.

● La temporada pasada se presentaron en el «Español», que yo recuerde, «Las brujas de Salem», «La estrella de Sevilla», «Seis personajes en busca de un autor», una comedia de Jaime Armiñán y el «Diario de Ana Frank». Conozco de Miller «Todos eran mis hijos», que dió a conocer José Gordón en la Comedia, en sesión única, hace seis o siete años; «Muerte de un viajante» y «Las brujas de Salem», ambas puestas en escena por Tamayo con un intervalo de dos o tres años. En ninguna de estas obras descubrí una personalidad dramática interesante. La primera me pareció una comedia de costumbres, desvaída y vulgar, y a eso atribuyo que apenas haya conservado de ella un vaguísimo recuerdo. «La muerte de un viajante», de que se habló demasiado, me pareció también un drama tedioso. Como el protagonista no logró que me interesase por su destino, tampoco me importó que se suicidara. Una vez se suicidó al lado de mi casa un señor al que no conocía, y me explicaron confusamente que tenía unas deudas que no pudo pagar; también podía ocurrir que padeciese una enfermedad incurable o disgustos familiares, o un trastorno mental... Aquello era para mí un suceso dramático, casi como si presenciamos un atropello, pero no un drama. Aquellos hijos de «La muerte de un viajante», tan tontos y tan vacíos, y aquella mujer igualmente tonta, que además resultaba muy buena esposa, que hubiese cuidado muy solícitamente a su marido, a juzgar por las lamentaciones inanes del final de la obra, no me interesaron. A mí me parece ver todos los días docenas y centenares de dramas en todos los seres que me preocupan mucho más. No me parece tampoco un drama representativo, como se ha dicho, aunque quizá lo sea de la vida americana; en eso no me meto. Toda vida es dramática, pero si se nos pone en escena un trozo de cualquier vida, nos aburre, aunque termine con la muerte inevitable e incluso con el suicidio. No hay que confundir lo anodino con lo representativo.

«LAS BRUJAS DE SALEM» es mejor, pero se advierte en ella esa simpleza y tosquedad de espíritu de algunos autores americanos, incluso en los que hacen gala de cierta complejidad psicológica. Claro que expone un caso interesante, pero a mí me da la impresión de que el propio autor se hace un lío con el embrollo de fanatismo y superstición que se dió en la ciudad norteamericana de Salem, creo que a fines del siglo XVII —no estoy seguro—, y que lo empobrece y reduce a términos melodramáticos. Como el teatro es el género más oportunista, acertó a representarse en un momento político por el que se apreciaba en la obra lo que no tiene. No puedo negar que esta obra posee valores de divulgación para el gran público, y que ya se justifica por eso.

«LA ESTRELLA DE SEVILLA» me parece una obra genial. Reconozco que en ciertas zonas de nuestro teatro clásico podemos hallar motivo de aburrimiento, y que tanta retórica y tanto discreteo resulta a veces un poco cargante para nuestros oídos actuales. Ahora bien, cuando fulge el genio dramático español, es incomparable. La tragedia, atribuída a Lope, se me presentó en el «Español» con una belleza y una fuerza avasalladoras, y con tan profunda verdad en las pasiones y con una acción de tan arrebatadora fatalidad, todo lo cual logra, como siempre ocurre en las grandes obras, que el tiempo no marchite su frescura y que los conceptos que pueden aparecérsenos arcaicos —el del honor ligado a la fidelidad al rey— conserven actualidad. Sólo por haber representado obra tan hermosa, merece Tamayo aplauso, aparte su gran olfato para traer obras que han hecho ruido por el mundo.

En cuanto al «DIARIO DE ANA FRANK», confieso que tampoco me interesó gran cosa. (No sigo orden cronológico en estas referencias, sino tal como se presentan a la memoria.) Si me dan la noticia de que una familia judía, para escapar de la persecución nazi, se ha pasado una buena temporada sin salir de una buhardilla, nos enteramos de algo terrible, a lo que la representación que yo vi en el «Español» no me añade nada. Cualquier reportaje periodístico descubre aspectos más interesantes de los que allí se muestran. Por poca imaginación o experiencia que se tenga, se puede suponer que el drama de unos perseguidos es más intenso. A mí al menos —siempre se trata de mí— no me dió nunca una sensación verdaderamente dramática. Si no se supiese que van a ser cogidos y que la muerte espera a alguno de los personajes, por lo que en la escena se dice y se hace, no experimentaríamos sino hastío, y casi no pasaría de ser un drama de realquilados, que, a su vez, claro está, podría ser muy conmovedor. Los personajes del «Diario de Ana Frank» carecen de todo relieve y significación, o la que poseen es minúscula. La niña dice cosas... de niña. Y todo eso que han querido ver algunos de sus emocionantes descubrimientos adolescentes, yo no lo veo por ninguna parte. Alguna observación obvia y tal o cual rasgo de lo que se ha dado en llamar poesía y ternura, y que casi nunca pasa de cursilería e infantilismo. Otros dicen que se trata de un magnífico *testimonio*. Con lo del testimonio se llenan algunos la boca, como si todo no fuese testimonio. Hay ciertas palabras que tienen la virtud de provocar entusiasmo en determinadas gentes: lo social, lo testimonial... A veces, con este membrete se encubre mercancía hueca o averiada. Cualquier vago alegato de esos que los hombres suelen hacer constantemente sobre sus propios vicios y calamidades, parece que contiene gran preocupación social, cuando la verdad es que sólo revelan un enorme desconocimiento de los impulsos eternos por que se mueve la Humanidad, sobre los cuales, a su vez, indefectiblemente se vierten quejumbres. Si yo digo, por ejemplo, que el hombre vive *aherrojado*, a algunos se les antojará que hago una acusación muy concreta, cuando, la verdad, no digo sino una estupidez.

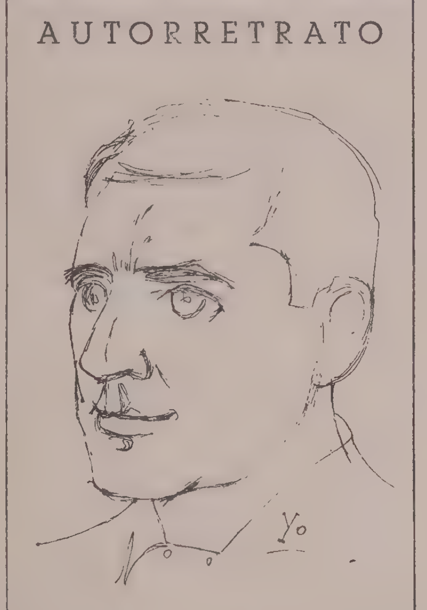
El padre de Ana podría decirnos en la obra algo interesante sobre lo que le ocurre acerca de su condición y su destino, pero no dice sino vulgaridades. Y lo mismo los demás personajes. Repito que una noticia, por dramática que sea, no es un drama. Y una obra que puede contarse en tres minutos, tampoco constituye un texto dramático, cada una de cuyas palabras ha de ser suficiente e indispensable. (Me atengo al espíritu total que se desprende de una obra dramática, si esas martingalas críticas de echar mano de la construcción, por un lado; el diálogo, por otro; el tema, por otro, etc. Toda creación dramática, o de cualquier clase, es una unidad indivisible. Tampoco vale hablar de los primeros actos buenos y los segundos malos, o al revés, de que tanto se abusa por los críticos ambiguos, ya que lo más seguro es que la comedia de los últimos actos malos sea mala toda ella.)

● De Pirandello no es preciso hablar; es uno de esos autores con los que está conforme todo el mundo, y citado lo mismo por los buenos que por los mediocres. Recordaba yo, presenciando la representación del «Español», otra a que asistí allá por el año veintitantos, en la que la trágica Mimí Aguglia puso en escena «Seis personajes en busca de un autor», en italiano y en el teatro de La Latina. Excusado es decir que al asombro de los poquísimos espectadores sucedía el natural vacío de los días siguientes. Pirandello ha sido poco representado en España. No recuerdo sino el «Enrique IV», que lo hacía Rambal en sus beneficios, en traducción de Tomás Borrás, y «Así es si así os parece», que lo representó hace pocos años I. López Heredia. El sutil y gran truco de Pirandello en los «Seis personajes» se me descubrió casi por vez primera, aunque lo había leído. Gran truco, genial quizá, meter un melodrama, en parte confuso, dentro de un ensayo de actores...

● Para terminar, diré sólo que la comedia de Jaime de Armiñán, que obtuvo el Premio Lope de Vega, y cuyo título no recuerdo, es ingeniosa, uno de esos productos ligeros de los cuales ha de alimentarse el teatro de vez en cuando. Estoy seguro de que el Premio fué justo, es decir, otorgado con arreglo al honesto criterio de los jurados. Las representaciones de la temporada pasada del «Español» fueron, en general, buenas y dignas en cuanto a interpretación —nuestros actores son excelentes, y no pocas veces óptimos—, puesta en escena, dirección, etc. Creo que me llegaron las obras bien realizadas escénicamente. Pero eso no me importó ahora para mi comentario de conjunto, que atiende únicamente, como dije, a lo que me revelaron en su total espíritu, en su mensaje, como se dice ahora.

E. G.-L.

AUTORRETRATO



TINO GRANDIO

(Ilustrador de este número)

Nací en 1925, el 31 de diciembre, a las 11,30 de la noche. Pinto desde cuando tenía doce meses, pero hasta los tres años no me di cuenta de lo que era el dibujo y la pintura.

He expuesto en el Museo de Arte Moderno el año pasado, y en Barcelona, en Galerías SYRA. En colectivos, en la Bienal Hispano Americana, en Barcelona, y en cuatro o cinco sitios más.

Tengo varios primeros premios de Pintura, Dibujo y Escultura, de los cuales prefiero mejor no acordarme. También tengo algún segundo premio. Medallas, ninguna.

Recuerdo a los pintores que me plagian.

Mirador de América

NO ESTAMOS SOLOS

En junio de 1955 se reunieron en la Universidad de Princeton, Estados Unidos, setenta hombres de ciencia, todos ellos famosos en sus países y en sus universidades e instituciones. El objeto de esta reunión era explorar los resultados efectuados por la acción del hombre sobre la superficie de nuestro planeta y nuestra situación como especie dentro de éste.

Los problemas discutidos fueron: 1) los recursos de la Tierra; 2) la presión humana sobre estos recursos, y 3) la manera de vivir en diferentes pueblos en función de su cultura y de sus medios ambientes.

Ahora, la Universidad de Chicago acaba de publicar los resultados de este simposio en un volumen que ocupa más de mil páginas, con estudios fundamentalmente de tipo ecológico. Los problemas discutidos comprenden desde la historia geológica de la Tierra, pasando por la tecnología empleada por el hombre para explotar el medio, hasta las condiciones históricas que se han ido creando por la civilización, y el presente callejón sin salida en que se encuentra colocada la Humanidad.

Efectivamente, parece que dentro de unos dos mil años, de seguir el ritmo de crecimiento demográfico actual, el lugar disponible en la Tierra no irá más allá de una habitación donde poder sentarnos. El espacio habrá sido colocado totalmente por el hombre, hasta el punto de que no habrá más remedio que permanecer sentados; status definidamente budhista. Esto para el caso de que no hayamos decidido hacer otra cosa con nuestra vida. Porque lo evidente es que parece que sólo habrá lugar para el hombre en la Tierra, y que la teoría malthusiana habrá encontrado una final y desagradable conclusión, mal pese a nuestras previsiones.

Desde luego, independientemente de la precisión más o menos cierta con que es visto nuestro futuro, en los estudios científicos aportados aquí, destaca un hecho innegable: el consumo creciente de alimentos, la ocupación incesante de áreas donde producirlos y la disminución correlativa de los espacios disponibles, y también, sumamente significativo, la demanda cada vez mayor de combustibles y minerales destinados a alimentar la civilización industrial.

Mientras, pues, en la perspectiva prevista está descendiendo la capacidad de provisión que tiene nuestro planeta; en cambio, está aumentando la presión que el hombre ejerce sobre la Tierra. Entre el hombre y la civilización industrial, nos estamos comiendo prácticamente la Tierra. Estamos devorando nuestros recursos con tal prisa y tal necesidad, que las proporciones de esta ingestión empiezan a ser geométricas.

La característica esencial de este fenómeno es que si la civilización industrial piensa seguir creciendo, y no hay duda que lo hará, los recursos irán disminuyendo en la proporción impuesta por ese crecimiento.

SI LANZAMOS UNA MIRADA hacia el pasado, concretamente hacia el Neolítico, aparece un hecho inevitable: el hombre de este tiempo recogía, casi o totalmente, los metales de la superficie del suelo. Con los años, la tecnología ha ido horadando este suelo. A medida que los minerales y los combustibles han desaparecido de nuestra vista, hemos tenido que lanzarnos cada vez más hondo a descubrirlos y extraerlos, hasta el punto de ser siempre más escasos, a la par que necesarios.

Estamos cambiando tanto nuestro ambiente, nuestra superficie, devorando tanto los recursos de nuestro planeta, que si hoy, por efecto de alguna hecatombe, fuera destruída la civilización industrial y nuestros sucesores tuvieran que empezar de nuevo la marcha histórica de la especie, tendrían que hacerlo sin las facilidades de nuestros antepasados neolíticos. Ahora no dispondrían de los metales a ras del suelo, puesto que nosotros los habríamos prácticamente consumido.

La clase de problemas que esto impondría a nuestros sucesores es tal que, desde luego, podemos afirmar que el punto de partida de la nueva historia humana, no sólo en el tiempo, sino en la clase de espacio de que dispondría, sería cuantitativa y cualitativamente distinto.

Malthus hablaba sólo de falta de comida para una población que crecía geométricamente en un espacio donde la cantidad de alimentos que se podían producir aumentaba muy poco en relación con el incremento demográfico. Pero ahora empieza a plantearse un nuevo problema: el de la falta de comida para la industria.

Lo cierto es que nos encontramos en una fase de precario equilibrio entre lo que nos puede dar nuestro planeta y lo que le pedimos. En realidad, como ha sido planteado en este simposio, la Tierra, como cualquier otro organismo biológico, cuenta con sus propias leyes de existencia; tiene cambios y transformaciones que modifican constantemente las relaciones entre sus seres y sus posibilidades de subsistir.

A LO LARGO DE CUATRO Y MEDIO billones de años que tiene de existencia nuestro planeta, la vida comenzó hace unos dos billones de años. Durante este tiempo se han producido formidables acontecimientos vitales; ha habido innumerables evoluciones de especies, mutaciones de seres, y un sin fin de éstos han desaparecido: su lugar ha sido ocupado por aquellos seres, generalmente nuevos, que han manifestado estar adecuados a las condiciones ambientales ocurridas. La especie humana es una entre los millones de especies que han nacido relativamente hace muy poco tiempo a la vida. ¡Sólo tiene un millón de años! ¡Un instante del tiempo geológico!

Algunos de estos científicos han planteado un hecho patético para la especie humana: el hombre todavía tiene que realizar la mayoría de las transformaciones a que los cambios de las condiciones externas le llevarán. Y en estos cambios está implícita su extinción.

Esta última ha quedado planteada interrogativamente, porque si la condición de la vida es un sucederse de especies en este continuo relevo que imponen los cambios, transformaciones y evoluciones externas que sufren durante su existencia, ¿es el hombre una especie más, o es un concepto único para quien no cuenta esta ley?

Sin embargo, hay más aún. Vivimos en un planeta que forma parte de un sistema solar que permite la vida en él. A la vista de cálculos bien establecidos, existen alrededor de un millón de billones de sistemas solares. Suponiendo, conservadoramente, que en cada mil de ellos exista un planeta lo suficientemente cerca de su sol como para que disponga de su propia vida, semejante en sus condiciones a la de nuestro planeta, todavía tenemos, pues, que hay como mil billones de planetas en los que hay vida.

Esta conclusión nos pone ante una increíble gama de variedades vitales dentro de un universo cuya estructura nos invita a perder nuestro terricentrismo, y también, al mismo tiempo, nos plantea frente a otra interrogación: ¿vive nuestro hermano el hombre en estos planetas, o hay otra especie, junto a otras especies, señora de estos planetas, o de su propio planeta, destinada a regirlos y ocuparlos hasta el fin de la aventura?

Hasta ahora el hombre, ni siquiera geológicamente adolescente todavía, se ha sentido gran señor de los espacios de su planeta. Pero empezamos ya a sentir ciertos espolones que nos empujan fáusticamente hacia otros mundos.

Uno de estos científicos ha planteado que el hombre como especie está encarando la segunda gran crisis de su historia. La primera llegó cuando adquirió conciencia de su mortalidad individual, y dejó de ser uno con la Naturaleza. La segunda parece ser que llega con la conciencia de que también es mortal su planeta.

Quizá, presintiéndolo, está intentando salir de él como ante un naufragio lo hacen los pasajeros de un barco. Siempre ha tenido el hombre una reconciliación consigo mismo cuando ha entrado en crisis radical con su existencia.

En la primera, la conciencia de su destrucción física le llevó al amor y a la cooperación, e incluso a una frenética unión con los demás hombres a quienes buscaba para apuntalar su destino. Y así sobrevivió como especie y tuvo solución individual su angustia substantiva. En la segunda, la reconciliación llega con la idea de que no estamos solos en el Universo.

MUCHOS MILLONES DE OTROS planetas abren la esperanza de que, con nuestra muerte, no se extingue el hombre. En este sentido, estamos neuróticamente lanzados a la gran aventura de comunicarnos con otros hermanos en otros planetas. En el fondo, este es parte de nuestro deseo de transmitir nuestro ego colectivo, de establecer nuestra inmortalidad con una gran lección moral: hasta el fin, el hombre ha hecho lo posible por salvarse.

Hay un enorme y angustiante yo profundo en cada hombre de todos los tiempos. Pero el de nuestros días ha acumulado nubes inmensas de oscuridad sobre su destino, al mismo tiempo que realizaba el mayor esfuerzo de inteligencia que haya conocido en su historia como especie.

En estos días, el hombre empieza a identificarse con un destino universal, con el Universo a través del progreso. Tras la cortina de estas conclusiones aparece la fascinación suicida de la nada, a la que se está llegando atomizando continuamente los átomos. Junto a esto se encuentra también la pasión por reconciliarse efectivamente el hombre con el mundo.

Aquellos que se afanan por comunicarse con otros planetas son, en realidad, avanzadas de nuestro desbordamiento vital y parte adelantada de los grandes ejércitos de hombres que han empezado a tomar conciencia de una desesperación interior antigua y consubstancial con la especie. Ante la «duda» inmensa de la inmortalidad individual, surge la frenética aspiración a la inmortalidad de un ego colectivo sobresaliendo dentro de un infinito universo de planetas que, misteriosamente, parecen estar invitando al hombre a saltar fuera de su espacio vital.

LA ENFERMEDAD HUMANA AHORA es doblemente grave. Los hombres de nuestro planeta trabajan para destruirlo, destruyéndose, y también para desocuparlo en un futuro, en vista, no sólo de que empieza a parecer incómodo de recursos, sino también porque parece que nunca se había dado un complejo cainita tan profundamente sistemático como el de la presente crisis humana. El alma de la especie está desquiciada, precisamen-

(Pasa a la página siguiente.)

LIBROS

EL DESPLAZADO

Un gran libro, por COLIN WILSON - Editorial Taurus - Madrid, 1957.

En su día, hemos comentado en INDICE la conmoción producida en Inglaterra por el libro de Colin Wilson **The Outsider.** Pocas veces habrá aparecido una obra literaria cuyo éxito sea tan justo y tan explicable, quiere decirse, tan congruente con el clima intelectual y aun psicológico de nuestra época. La obra de Colin Wilson es, a nuestro entender, un gran libro, y un libro de época.

Sin embargo, nada más lejos de la intención de Colin Wilson que presentar su tema como un hecho o una situación de la actualidad. Precisamente es lo contrario, y en ello vemos uno de los méritos de este bello y profundo ensayo. Sin duda alguna, el autor se apoya en la boga presente del existencialismo, no tanto como filosofía conceptualizada cuanto en su aspecto más serio y auténtico, es decir, vista por el lado de una emoción humana, de una actitud del hombre ante la vida, que se da en todos los tiempos. El existencialismo moderno lo que hizo fué dar expresión formal, filosófica y literaria, a una reacción del ánimo que han experimentado los mejores hombres —algunos de los mejores— en muy diversas situaciones, culturas y momentos de la historia. Tal es la roca verdadera en que descansa la filosofía existencial, una roca que asoma en el Libro de Job, en Lucrecio, en San Agustín, en Tolstoy o en Nietsche, en tantos otros; una roca que subyace sin manifestarse en cuantos han pensado con toda su alma, con todo su cuerpo, con sus fibras y su médula, como diría Unamuno.

Sin embargo, no todos los seres humanos tienen acceso a esta emoción atroz que consiste en percibir, desnudamente, en vigilia terrible y desamparo, lo que es nuestra desconcertante presencia en el mundo y nuestra vida. La mayoría de los hombres pasan por este mundo en estado sonambúlico, sin casi enterarse de que viven y de que han de morir. Empero, aun a los sonámbulos los acomete, de vez en cuando, la tremenda fulguración fría de la videncia final, sobre todo cuando les golpea el dolor y hacen la experiencia del «infierno». Por eso —aunque esto no lo diga Colin Wilson—, si bien no hay muchos «desplazados» confesos, todos lo somos potencialmente.

Colin Wilson no sigue ninguna sistemática en su libro, al menos en el sentido didáctico de la palabra. Por ejemplo, no desarrolla una línea cronológica. Empieza, más bien, por el presente, por hombres y personajes de ficción actuales, que son «desplazados», es decir, seres que se asombran de estar en el mundo, para quienes esto no es «natural». Cita a Albert Camus y a Sartre (Roquentin, el protagonista de «La Náusea»), pero también a un «desplazado» que no conocíamos como tal, a Wells. Y así va recorriendo, en la novela y en la realidad —para el caso dan lo mismo—, un centenar o más de ejemplos, de casos de «desplazamiento» muy variados, pero todos con un fondo común. Aquí se encuentra uno a Dostoyevsky (un desplazado típico), en compañía, por ejemplo, del bailarín Nijinski. Y Eliot y Yeats y ejemplares tan singulares como Blake y George Fox, el fundador de los cuáqueros. Filósofos, escritores, santos, de todo. Faltan los españoles, aunque se mencione, de paso, a San Juan de la Cruz. Ello se debe, sin duda, a la formación cultural del autor, en la que el pensamiento español no está presente, y por eso no se cita siquiera a una figura tan «desplazadísima» como Unamuno (por lo demás, directo discípulo de Kierkegaard y muy conocedor de las mismas fuentes que utilizó Wilson, en particular, los sermonarios protestantes).

¿Pero qué hilo negro enhebra a todos estos hombres y personajes? ¿Qué es ser un desplazado? Colin Wilson lo hace sentir, más que decirlo definitoriamente. Es natural. Resulta difícil, en grado sumo, reducir ese estado emocional a cifra. Empero, todo desplazado nato se reconocerá inmediatamente en los personajes y ejemplos de Colin Wilson, él mismo desplazado, claro, pues de otro modo no habría abordado el tema con tanta felicidad y eficacia.

Pero, insistirá el lector, ¿qué es, en suma un desplazado? Si se trata de decirlo, «en suma», allá vamos. El desplazado es aquél que se pregunta: ¿Quién soy yo? ¿Y qué es esto? ¿Dónde estoy? Es como si hubiera venido de una patria perdida e ignorase el camino de regreso. Es como si le hubieran echado dormido en un lugar absurdo. El desplazado percibe la vida y el mundo como dolor y disparate, una especunca de pesadilla, una obra cruel y sin sentido. La sensibilidad para el dolor y el desconcierto de la realidad es una de sus peculiaridades bien marcadas. Siente todo eso atrozmente. Pero le angustia también la mera experiencia de ese algo enorme y mudo que está ahí: la irreductible materia, la irreductible realidad.

Los símbolos expresivos se multiplicarían inútilmente páginas y páginas. ¿Quién podrá decir lo que es un sabor, un olor, un color? El desplazado siente y percibe a cierta manera, y su sabor es sabor de metal y de ceniza. A veces el desplazado se salva en una fe (sin dejar de ser desplazado), como el cardenal Newman, o se salva cantando su miseria y la universal miseria, como Job, o se salva hablando, gritando o enloqueciendo... Y entonces sale del círculo infernal, en tanto creyente, cantor, poeta o loco, aunque d e t r á s acecha siempre el desplazamiento fundamental, que cuando visita a un hombre no suele abandonarle.

«El Desplazado» ha sido vertido al español, del inglés (**The Ousider**), por Carmen Castro, y editado por **Taurus**, de Madrid. La traducción de «outsider» por «desplazado» no nos parece la mejor posible. Preferimos «el extraño». Pero la versión del texto es correcta.

A. F. S.

NO ESTAMOS SOLOS

(Viene de la página anterior.)

te en el momento en que estamos más cerca de efectuar la unión histórica; cuando parecemos más capaces de ser unos, un solo mundo.

La idea es concluir con el hombre, unos, y salir del hogar, la Tierra, que nos fué confiado en el origen. Hay en nuestra especie como un terror vital que la conmueve totalmente. Estamos constituidos en una de estas crisis fáusticamente demoniacas, a lo largo de la cual cada hombre se convierte en una muestra sombría de lo que es el hombre viviendo entre soledades espirituales. El hombre ha salido de sí mismo, porque su verdad ya no está dentro de sí. Por eso está fuera de sí.

En el fondo, parece que se le ha hecho inhabitable su propio hogar, y cada vez son más urgentes sus preparativos para huir. En este simple hecho se desliza una lección importante: se ha ido de nosotros la autoridad profunda que nos obligaba a permanecer entre los hombres. ¿No es éste, acaso, el fin de la aventura, la terminación de un ciclo, y el principio de una gran revolución en la historia humana? ¿No estaremos entrando en este gran ciclo de la adolescencia, cuando el hombre, un poco a tientas, empieza a buscar fuera de sus padres y a cuenta y riesgo de sí mismo?

Porque el hombre, cada vez que la sinrazón se hace conciencia y establece la desesperanza, es cuando busca y se desvela. Entonces inicia una gran crisis en su historia, hasta que encuentra el camino con las grandes decisiones. Y a la sicosis sucede el equilibrio de una nueva gran esperanza en la que el hombre es siempre la espléndida ilusión nunca sometida.

AHORA PARECEMOS LANZADOS, neuróticamente, a los espacios más allá de los cuales pueden existir hermanos nuestros, o especies y vida peculiares. Empezamos a colocar nuestros apoyos en el Universo, sentimos que nuestras soluciones acaso estén ahí. Necesitamos sentir una solidaridad más amplia, salvar nuestra intranquilidad cósmica, llegando a ocupar una meta: la primera entre mil billones dentro de otros infinitos billones. El hombre está enfermo de espacio, ¡sí!, y también de incertidumbre y enormidad.

IBERICUS

TOMAS MORALES

Su vida, su tiempo y su obra, por SEBASTIAN DE LA NUEZ CABALLERO - Biblioteca Filológica - Canarias.

Si nuestra erudición no nos engaña, podemos decir que sobre ningún poeta español moderno se ha hecho un estudio tan extenso como este que acaba de hacer Sebastián de la Nuez Caballero del gran poeta canario Tomás Morales. Dos volúmenes de más de trescientas páginas cada uno ha llenado de prosa clara y sencilla que, en las personas de edad, renueva la memoria del autor de «Las rosas de Hércules»; a la gente nueva ha de revelarle una figura literaria de primera importancia.

El primero de los volúmenes contiene la biografía del poeta. Sebastián de la Nuez Caballero, en una introducción que titula *Marco histórico y geográfico*, describe el paisaje de la Gran Canaria, a la par que da noticias del pueblo de Moya, cuna de Morales, y del ambiente de Las Palmas, donde Morales cursó el bachillerato. Luego, en los cuatro largos capítulos de que consta el volumen, nos hace seguir paso a paso la vida del poeta, desde el nacimiento, acaecido el año 1885, hasta la muerte, en agosto de 1921. Vida breve. «Los amados de los Dioses mueren jóvenes».

El segundo volumen está dedicado a analizar la obra: se estudian minuciosamente los textos, las fuentes, los temas, el estilo, etcétera. Y ello con sentido crítico y saber. Don Sebastián de la Nuez Caballero domina el asunto. No hay aspecto de la poesía de Tomás Morales que él no destaque y delimite con contornos bien perfilados.

El trabajo, por la probidad con que está hecho, el acopio de noticias y el esfuerzo que revela para descubrir las más recónditas influencias que otros poetas pudieran haber ejercido en Morales, tienen todo el aire de una buena tesis doctoral.

Morales escribe los primeros versos a principios de siglo —*Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* vieron la luz el año 1908—; los últimos, en 1921. El ambiente poético de entonces no era tan exclusivista como el de hoy, que no da precio elevado sino a cierto tipo, digámoslo así, de poesía. ¿Gustaría ahora la de Tomás Morales tanto como gustó en su tiempo, así a los poetas como a los públicos cultos? Díez Canedo, escritor de mucha lectura, juicio agudo y, además, exquisita sensibilidad —era también poeta—, escribía de Morales, a raíz de publicarse, en 1919, el libro II de *Las Rosas de Hércules*, lo siguiente:

«Advertimos en Tomás Morales preferente atención a la rotundidad de los versos. A través de su libro, no se hallarán ensayos de ritmos irregulares, de cadencias sinuosas. Todo es recio, medido, sonoro...» Y líneas después, tras de preguntarse si no habrá con esto el peligro de que a Morales le clasifiquen entre los poetas elocuentes: «No son, sin embargo, incompatibles [la poesía y la elocuencia]. Los que quieran limitar la poesía a una celosa intimidad, sustraen a su esfera infinidad de asuntos... ¿Y por qué la poesía ha de renunciar a cualquier cosa que sea? Lo esencial en la poesía elocuente es que siga siendo poesía; sus escollos serán distintos, pero no menos temibles que los de la poesía íntima. Esta puede caer en la trivialidad, donde aquélla puede ser hueca.»

En nuestro humilde sentir, Tomás Morales es hoy, como ayer, un gran poeta. Muestra en sus poemas ingenuidad —visión como inocente de las cosas y las almas— y un arte heredado de perfectas culturas. Hemos vuelto a leer al cabo de los años su *Oda al Atlántico*, y nos ha parecido tan hermosa como la primera vez. La estremecen temblores cósmicos. Nos ha hecho pensar en Lucrecio, en Virgilio... «Ut pelagus tenuere rates nec jam amplius ulla —occurrit tellus...»

Don Sebastián de la Nuez Caballero ha prestado con este estudio un servicio valioso a la historia de la literatura, y por ello merece nuestro parabién.

Juan MENENDEZ

EL SIGLO XVII

La historia de España en sus documentos, por FERNANDO DIAZ PLAJA - Instituto de Estudios Políticos - Madrid.

Otro libro importante sobre el siglo XVII español. En el número de INDICE correspondiente al mes de julio último dimos cuenta del notable estudio que don Manuel Fraga Iribarne dedicó a Saavedra Fajardo y al mundo político y diplomático de su tiempo. En éste vamos a darla del volumen recientemente publicado por el Instituto de Estudios Políticos, en que se recoge gran número de documentos históricos, los más de ellos interesantísimos, bajo el título de *El siglo XVII*. Pertenece a la serie «La historia de España en sus documentos».

Nunca será bastante elogiada la labor cultural que está llevando a cabo con sus publicaciones el Instituto de Estudios Políticos. La lista de éstos es larga, y comprende trabajos de muy diversa índole: económicos, jurídicos, literarios, filosóficos, históricos, traducciones del griego y del latín, etc., firmados por personas competentes en las materias estudiadas.

Se encargó de seleccionar los documentos de *El siglo XVII* y prologarlos don Fernando Díaz Plaja, publicista conocido de las personas aficionadas a la historia.

En *El siglo XVII* se contienen escritos referentes a sucesos históricos acaecidos bajo

los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II. Los tres monarcas que llenan toda la décimoséptima centuria, pues sabido es que el tercero de los Felipes empieza a reinar dos años antes de terminarse el siglo XVI, y Carlos II muere en noviembre de 1700. Los más de los documentos se refieren a hechos principales y decisivos en la historia de España; los menos, a sucedidos de relativamente poca importancia, pero que conviene conocer si hemos de imaginarnos el ambiente, por decirlo así, en que los grandes acontecimientos se desevolvieron. Muchos de ellos nos traen ecos, rumores de la opinión pública. Díaz Plaja reproduce la orden de Carlos II por la que se destierra a El Escorial a Valenzuela, para alejarlo de la reina madre, y las coplas satíricas que contra Valenzuela corrieron por Granada con motivo de su estancia en aquella ciudad, las cuales empiezan así: «Oigan ciertas coplillas - de un cortesano - que cual Bu se aparece - como encantado...»

No todos los documentos, ni mucho menos, contenidos en *El siglo XVII* son inéditos. La mayoría ya habían visto la luz en obras de diversos autores, muy conocidas. No tenían por qué ser inéditos, dado el propósito a que responde la selección. Díaz Plaja dice en el prólogo que busca «solamente ayudar a la comprensión de la historia patria, reviviendo las voces de quienes la forjaron».

El presente volumen nos trae a la memoria otros de parecida clase anteriormente publicados en España. Algunos de ellos formados con documentos de casi la misma época que los de éste. Entre las publicaciones de la «Sociedad de bibliófilos españoles» —Sociedad, como nadie ignora, integrada por intelectuales distinguidos del último tercio del siglo XIX, y que presidía don Antonio Cánovas—, figura una titulada *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*. Apareció el año 1896. Está asimismo pensada, según don Francisco R. de Uhagón, que hizo la selección y la prologó, con la mira de facilitar el conocimiento de la Historia. Aunque es otra cosa. Don Francisco R. de Uhagón selecciona documentos relativos a sucesos de segundo o tercer plano, como las ceremonias reales, los viajes de príncipes y magnates, los regocijos públicos motivador por tal o cual acontecimiento palaciego, etcétera, junto con los relatos de sucedidos completamente ajenos a la Historia, pero que, por su naturaleza, produjeron profunda impresión en el público, mientras que Díaz Plaja atiende sobre todo a los hechos culminantes y de mayor trascendencia del siglo más dramático quizá de la historia de nuestra nación.

Del reinado de Felipe III, Díaz Plaja, entre muchos otros documentos significativos, inserta la carta que el archiduque Alberto de Austria, esposo de Isabel Clara Eugenia, regente de Flandes, dirige al duque de Lerma, en la que se lamenta de la derrota causada a las armas españolas, en la batalla de las Dumas, por Mauricio Nassau; reproduce el bando de expulsión de los moriscos valencianos; reproduce también escritos muy curiosos referentes a la supuesta intervención de España en la Conjuración de Venecia.

Son todavía más interesantes los pertinentes a los reinados de Felipe IV y Carlos II (lo son también los reinados mismos). Nos dan idea bastante cabal del tremendo acontecer histórico que dió fin con la supremacía de los Austrias españoles en Europa.

He aquí algunos enunciados de estos documentos, no escogidos, sino tomados al volver desordenadamente las hojas del volumen: «Fragmentos de unas consultas de Olivares en materia de Hacienda cuando entró en el Gobierno»; «Olivares propone la total unidad de España»; «Un gran triunfo: Breda»; «Su Majestad quiere que haga la guerra a todo el mundo sin gente y sin dinero, escribe Gonzalo de Córdova (1) a su hermano Fernando»; «Primeros chispazos de la revolución catalana, según el Virrey»; «Reacción de la corte ante la noticia del alzamiento de Portugal»; «La conspiración separatista de Andalucía»; «Paz de Aquisgrán»; «Los ingleses toman Panamá...»

En suma, el cuadro, si no es acabado, se acerca a la perfección. Se acercaría más si Díaz Plaja se hubiese acordado de llevar a su libro documentos relativos a las peticiones que a los reyes solían hacerles las Cortes cuando aquéllos las reunían para recabar recursos con que pagar las guerras. Algunas de las demandas sorprenderían a no pocos lectores, por las ideas que en ellas apuntan; algunas, bastante parecidas a las de nuestros políticos reformistas del siglo de la ilustración.

Como hemos indicado al comienzo de esta reseña, el libro ha sido compuesto para las personas que consideran el conocimiento de la Historia base y esencia de verdadera cultura. Conocimiento en extremo difícil de adquirir. El lector de libros de historia ha de poseer en grado mayor, a nuestro humilde juicio, que el lector de otra clase de libros, un espíritu crítico muy despierto, junto con un grande hábito de reflexión. Cualidades ambas que acaso contribuyan a formar y desarrollar la lectura de colecciones de documentos no acompañados de comentarios que los interpreten.

J. M. A.

(1) Descendiente del Gran Capitán.

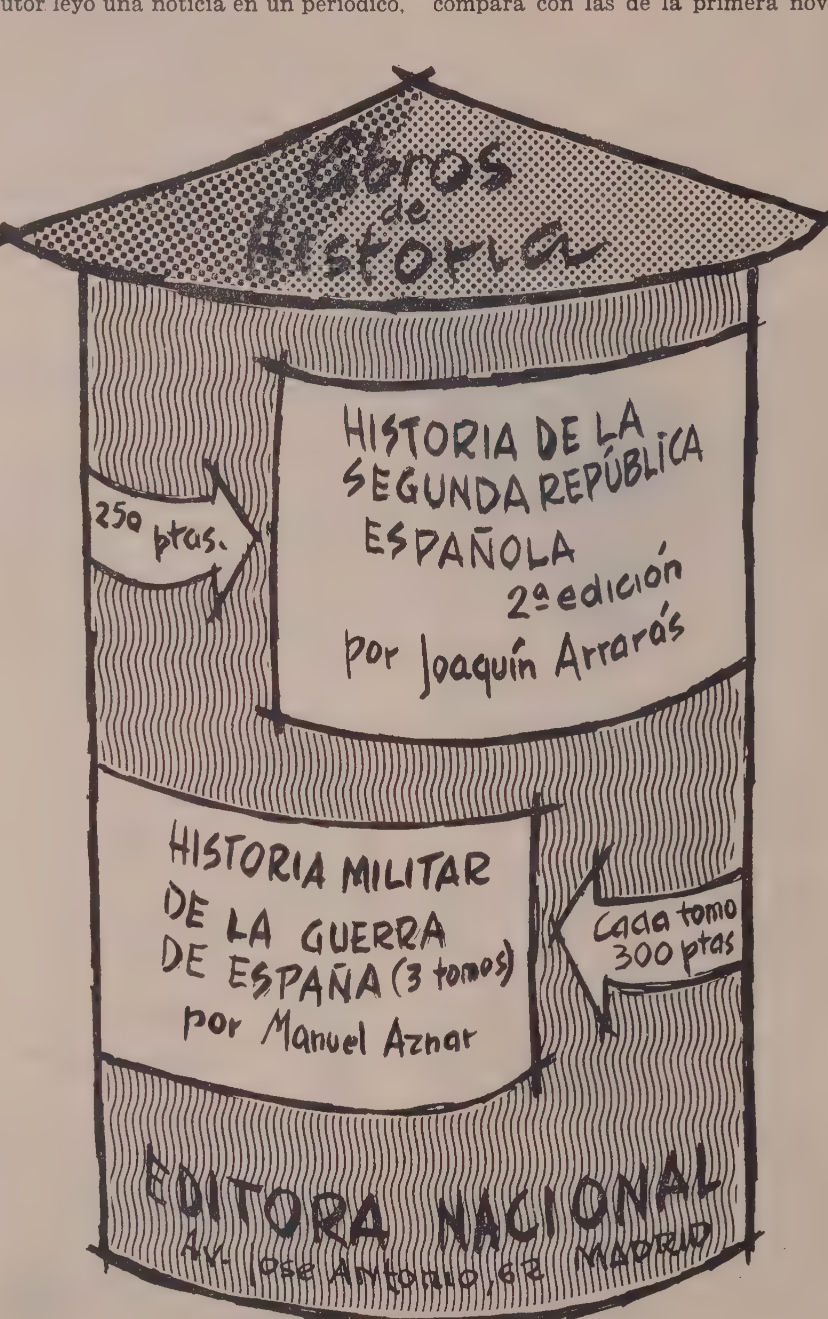
EL PISITO

por RAFAEL AZCONA. - «El Club de la Sonrisa». - Taurus. - Madrid, 1957.

«Novela de amor e inquilinato» subtitula Azcona su nueva obra, y ya se advierte el deliberado contraste. El autor leyó una noticia en un periódico, según la cual alguien se había casado con una anciana con el propósito de retener más tarde su piso. Con este dato fundamental, Azcona imaginó su novela. Una vez más, realidad e imaginación se confunden, son la misma cosa. Todos los días podemos leer noticias interesantes, misteriosas, dramáticas o grotescas, o ambas cosas a la par, como el relato del autor de «Los muertos no se tocan, nene». Pero tales noticias hay que desarrollarlas e interpretarlas; es preciso imaginarlas. Es lo que ha hecho Rafael Azcona, y, a mi juicio, con indudable talento novelesco. Este se muestra en un rasgo fundamental: que Azcona siempre se inspira en cosas verdaderas, directamente observadas, y nunca aplica fórmulas estereotipadas y hueras. ¿Diré que sus personajes poseen humanidad? Pues lo diré, aunque el elogio parezca tópico.

Se sea humorista o realista, o dramático, o se merezca cualquier otra adjetivación, siempre provisional y relativa; se empleen formas tradicionales o se juegue a estar a la moda; se esté o no preocupado de las corrientes modernas; se manejen cien personajes o uno solo; se lleve la acción ininterrumpidamente o se desarrollen en tiempo discontinuo, una cosa aparece como indudable: que unos escritores nos convencen dándonos su versión de la vida que palpita aquí y allá, y otros nos aburren con sus fingimientos y sus remedos. Esa es la única diferencia importante, y lo demás son garambainas que se prestan también a consideraciones baldías y pedantescas de los comentaristas. Azcona, sin hacerse el gracioso ni disparatar ni asustar, con un humorismo natural, a veces ligeramente abultado, logra en esta novela presentarnos el caso de un pobre hombre metido por las circunstancias —o por sí mismo— en una situación triste y ridícula. Esta situación resulta en ocasiones un tanto forzada, sobre todo si se la compara con las de la primera novela, antes mentada, de Azcona, en la que un cierto absurdo parecía desprenderse lógicamente de cuanto allí se narraba. Nada me sería a mí más antipático que la estúpida crueldad —derivada casi siempre de juvenil inconsciencia más que de frívola condición— con que algunos llamados humoristas tratan a la vejez, a la enfermedad o a ciertas formas de vida que se presentan fácilmente susceptibles de caricatura. Azcona no es de los humoristas olímpicos ni tampoco de los lacrimosos. Es un espíritu sencillo que echa de ver dolores e injusticias y que sabe que a todos nos gusta reírnos un poco y suavemente de los demás. El autor de «El pisito» es uno de los pocos que poseen el secreto de la amenidad y del interés, y que con pocos elementos esenciales logra componer un relato jugoso, atravesado de grandes atisbos satíricos y dotado de una substancia costumbrista ligeramente deformada que tanta raíz tiene en nuestra literatura.

E. G.-L.



LA NOVELA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX

por FEDERICO CARLOS SAINZ DE ROBLES. - E. Pegaso. - Madrid, 1957. - Colección «Nuestra Epoca».

Dudo de que haya alguien que tenga más noticia del tema que se enuncia en el título que el autor de este magnífico libro, en adelante de consulta indispensable. Cuánto nombre injustamente olvidado —¿pero hay alguno que lo sea con justicia?— reaparece aquí con su ficha puntual y su calificación literaria, tan problemática en Sáinz de Robles como en cualquier otro, con lo que quiero insinuar, de una parte, la inevitable ambigüedad de toda expresión crítica, y de otra la enorme variedad de gustos e inclinaciones; de ninguna manera que el juicio de Sáinz de Robles no sea siempre discretísimo y muy digno de tenerse en cuenta. Pueden señalarse en el autor de este extenso panorama, que comienza por el estudio de los grandes novelistas del XIX que penetran decisivamente en nuestro siglo, algunas posiciones críticas fundamentales que me he complacido en seguir a través de su labor en el diario «Madrid», y que fueron esbozadas en el prólogo a una novela de Eduardo Aunós, de título, si no me falla la memoria, «Los viñadores de la última hora».

Uno de estos rasgos, casi obsesivo, consiste en la defensa de los valores de lo que Sáinz de Robles considera novela «española», a diferencia de los que estima inspirados en corrientes y estilos de fuera. Esto le lleva a veces a atribuciones un tanto forzadas, como vienen a resultar casi todos los encasillamientos, y a valoraciones bastante dudosas, sobre todo en lo que se refiere a la novela actual. Aquí, Sáinz de Robles suele incurrir en una contradicción curiosa: generaliza dudando de dicha producción novelesca y añorando lo que ya es historia, pero ante cada novelista concreto hace tantas salvedades que le convierte en excepción. Las excepciones son tantas, que acaban por no serlo. Yo incurriría en una apreciación al revés: estimar que el momento actual novelesco es óptimo, regateando méritos a cada una de las obras; otra contradicción que en ocasiones anteriores he pretendido justificar.

Otro de los rasgos de Sáinz de Robles es su defensa de los novelistas de «El cuento semanal» y, en general, de los narradores que nutrieron las colecciones de novela corta en una época que puede fijarse vagamente entre el 10 y el 30. Sáinz de Robles ha publicado varias veces una relación amplísima de ellos; tan amplia de autores, que los hay de todas clases y tendencias, y cuya coincidencia cronológica no es bastante para reconocerles, al menos entre muchos de ellos, ningún carácter común. Me parece que Sáinz de Robles se deja llevar del afán de oponer a los escritores del 98 otra promoción que logró —según su frase— lo que ninguna otra logró: que el pueblo lea literatura y se interese por los autores de cuanto lee.

Algunos de los epígrafes —dentro de las cinco extensas partes en que el libro se divide— se prestan sobremanera a la polémica, y lo digo, claro está, como elogio, pues significa que se han tocado multitud de problemas interesantes y aun candentes, sobre los que resulta difícil llegar a ningún acuerdo. Por ejemplo, en la segunda de sus grandes divisiones hallamos epígrafes como: «Paralelismo de dos tendencias novelísticas: tradición (realismo) y reacción (cerebralismo, naturalismo, erotismo)». «Persistencia de la línea hispana tradicional y aislamiento de la reacción entre 1898 y 1907». «Un movimiento revolucionario en el que sólo hubo "cabecillas"». Y en

la tercera parte resume algunos de los temas tratados en expresiones como «La promoción de *El cuento semanal* renuncia al naturalismo y se confirma en el realismo». «Los valores permanentes y los valores circunstanciales de una nutridísima promoción de narradores». «Incertidumbres y promiscuidades». «La antorcha permanece encendida y esparcidora de ascuas»...

Incita demasiado a la polémica una obra tan densa y tan interesante como «La novela española en el siglo XX», con sus arduas clasificaciones y valoraciones; habría que escribir casi tanto como el propio autor, porque ante estudios de esta índole se siente casi fatalmente el prurito de comentar al crítico nombre por nombre y de matizar con nuestro juicio el suyo. Se trata de una discusión siempre abierta e interminable en la que el más modesto y poco enterado quiere intervenir. Otro gran mérito de este libro de enorme valentía crítica. El esfuerzo de recopilación y el conocimiento que supone son admirables. Sáinz de Robles nos ha puesto ante los ojos, por decirlo así, docenas y docenas de novelistas de los que casi nadie actualmente posee sino una idea remotísima. Son los de ayer o de anteayer, los de la historia más reciente, y por eso más ignorada.

E. G.-L.

MEMORIAS DE LA EMPERATRIZ CATALINA LA GRANDE

Editorial Matheu. - Barcelona, 1957.

El 27 de abril de 1729, nace en Stettin (Pomerania), de una pequeña familia principesca alemana, Sofía de Anhalt-Zerbst que habría de entrar en la Historia con el nombre de Catalina II, la Grande de Rusia.

Pero no se trata sólo del «hombre de Estado», sino de la mujer. Catalina fué lo que puede llamarse un genio equilibrado, un «ejemplar» de aquel siglo XVIII racionalista y en buena medida también razonable que, no obstante, en sus individualidades más valiosas, produjo figuras de una grandeza «proporcionada», como la de un edificio neoclásico... Pero esta fuerte estructura es sólo cultural y por debajo actúa el hombre de siempre, con su alma estremecida y sus pasiones, el miedo, la avidez, el sexo y el desvarío.

Todo esto se halla en las Memorias de Catalina la Grande, que reaparecen en una edición de la Casa Matheu de Barcelona, en versión de Manuel Bosch Barret y Teresa Dini, con un prólogo y un epílogo de Jesús García Tolsá, ambos sumamente útiles para el lector; en cuanto el primero sitúa la coyuntura y los hechos históricos a que aluden las Memorias y el segundo prolonga y aclara la etapa que sigue al momento en que concluye el texto de la Emperatriz.

Las Memorias de Catalina están escritas en el tono dieciochesco, propio de una lectora de Montesquieu y de Voltaire. Catalina no era una simple aficionada a la literatura, pues compuso otras piezas literarias y aun obras de teatro que se estrenaron sin que figurase el nombre de la autora. Pero en las Memorias, desgraciadamente, no pudo la Emperatriz dar suelta a su espontaneidad, que hubiera sido muy sabrosa, porque las compuso con una finalidad a un tiempo familiar y política, en gran parte para justificarse ante sus hijos y nietos y también ante la Historia, por la «eliminación» de su marido Pedro III, a quien ella, la pequeña princesa alemana, sustituyó en el trono imperial. La cautela de la Emperatriz y de la madre se hace manifiesta en todas las líneas. Sin embargo, no oculta lo esencial, ni siquiera sus relaciones amorosas, sus infidelidades, aunque procura justificarlas por las condiciones lamentables de Pedro III como hombre y como marido, e incluso por una razón de Estado, pues estaba obligada a dar un sucesor a la corona. Procede con tacto, por insinuaciones, nunca carga las tintas con exceso, rara vez es patética y deja que el lector saque sus consecuencias. El lector, sea cual fuere el juicio que, a la postre, pronuncie, tiene que admirar la habilidad de la escritora, su fina inteligencia y el tacto con que conduce la narración. En algunos momentos es tan franca, que en la edición rusa de 1907, de la Academia de Ciencias, algunos pasajes hubieron de ser amputados, pues dejaban transparecer, con demasiada evidencia, la improbabilidad de que la dinastía tuviese el linaje que oficialmente se le reconocía.

El lector dado a reflexionar sobre el misterio de los destinos históricos se queda perplejo al pensar cómo en la corte de Isabel I, llena de analfabetos, de intrigantes, de mediocres, pudo incubarse uno de los períodos de mayor grandeza política y militar de un gran Imperio. En medio de aquella gente, regida por una Emperatriz, Isabel I, medio tonta, más exactamente, muy vulgar, vivía casi como una prisionera, aislada, amenazada en su misma existencia, humillada a menudo, sin el amor de su marido y sin el respaldo exterior de su nación de origen, demasiado débil para defenderla, aquella muchacha extranjera que habría de erigirse, calculadamente, pero al servicio de una vocación clamorosa, en representación de los intereses de su patria adoptiva, de Rusia; y apoyada en este estrato profundo de la nacionalidad, habría de montar cuidadosamente, año tras año, lentamente, con palabras, gestos, ritos, intrigas bien tramadas, el aparato que la llevaría al trono. Pero no por mera frivolidad o por orgullo, sino con anhelo y capacidad de obra política —y paciencia, disimulo, cálculo—, hasta que llegó el momento. Entonces, sostenida por sus amigos, sublevó los cuarteles personalmente y al frente de las tropas, vestida con el uniforme militar, dió el golpe de Estado que la hizo dueña del poder, haciendo prisionero a su marido. Pero no bastaba: aquella sombra de Zar debía desaparecer, y Orlof, el amante, le prestó este servicio, cuidando, además, de eximirla de responsabilidad directa en el crimen. Una obra maestra de autodominio y de manejo de los hombres que hubiera sido poco más que un crimen doméstico, a no ser porque Catalina tuvo el más completo éxito como hombre de Estado.

¿Y el juicio moral sobre esta conducta? Difícil sentencia. Sucedía entonces en Rusia algo que sucede ahora y ha sucedido antes: los personajes más altamente situados tenían que optar entre destruir o ser destruidos, entre morir en una fortaleza o en el cadalso o hacer morir a sus enemigos.

El epílogo, añadido a las Memorias, narra los momentos cenitales de Catalina, victoriosa contra Prusia, dueña de Polonia, vencedora de los turcos, a los que arrebata las riberas del Mar Negro, realizando lo que no había podido conseguir Pedro I, el Grande. Y luego aquel viaje organizado por Potemkin, fautor de estos triunfos, amante de la Emperatriz, ministro y militar de primer orden, que armó un espectacular itinerario de campos cultivados y rientes, de pueblos nuevos, lavados, pintados, de gentes limpias y «felices», hasta Ekaterinoslav, la nueva ciudad del Mediodía que Catalina inauguró. Y todo ello hecho en meses, con furioso ímpetu creador, con el dinamismo inhumano, con el frenesí implacable de trabajo y acción que antes había desplegado Pedro el Grande y que volvería a desplegar, en nuestros días, el bolcheviquismo.

Catalina murió en 1796, el 16 de noviembre. Fué que uno de sus cortesanos, gran bufón, la hizo reír tanto, que la Emperatriz tuvo un ataque cardíaco. Muerte jocunda que simboliza la fundamental salud de aquella mujer que vivió todo abundantemente: la humillación, el sufrimiento, la euforia deportiva y guerrera, el poder y el amor, amor femenino, precisamente.

F. S.



Rodrigo y su esposa, en el Colegio de niños ciegos de Venezuela

JOAQUIN RODRIGO

CARACAS

"Después de Falla, sólo un nombre señorea en la música española: Joaquín Rodrigo, músico de fina sensibilidad y exquisito temperamento nacionalista, que llegó a Caracas invitado al II Festival de Música Latinoamericana."

Con estas palabras destaca "El Nacional", de aquella ciudad, la llegada de Joaquín Rodrigo a Venezuela.

A continuación reproduce una entrevista mantenida con Rodrigo, en la cual se evidencia el interés de los países hispanoamericanos por el destino de la música española actual. Rodrigo es conocido, sobre todo, por su "Concierto de Aranjuez", para guitarra y orquesta. Y por ello las primeras preguntas giraron en torno a esta conocida composición.

El músico español se declaró continuador de Falla en la elaboración artística de la temática folklórica española, la cual cree que puede seguir perfeccionándose. Y en cuanto al momento musical español, estima que es floreciente. "Diga usted —concluyó Rodrigo— que hay excelentes músicos en España actualmente."

CRIMEN EN LA FRONTERA

Novela por CARLOS CABA. - Editorial Colenda. - Premio «El Buscón», 1956. - Madrid. - 400 págs.

«Crimen en la frontera», dice el autor, «es la novela del Miño, de los "galdrucheros" (contrabandistas) y de las operaciones de la bolsa negra, con su estela sangrienta».

Situada queda, pues, la narración. La linde hispanoportuguesa, los alijos, el difícil y arriesgado trasiego del tabaco, toda la agitación fronteriza bullente de manejos y negocios sucios, es, a la vez, marco y contenido del relato. De la madeja se destaca con mayor fuerza un episodio que forma el argumento: una muerte y un sangriento y despiadado tráfico de divisas.

Carlos Caba se ha mantenido continuamente en un terreno de acción, de intriga, de incidencias. La novela toda tiene un carácter humanamente policíaco, un poco a la manera de Simenon; los personajes no pierden nunca su vitalidad, y aparecen jugosos, delineados con sencillez y agudeza.

Tanto los hombres del relato —y las mujeres—, como los sucesos narrados, como los ambientes que Carlos Caba describe con vivacidad y fuerza, se adivinan en seguida, conocidos directamente por el autor y hechos materia novelística con singular destreza. A esto se suma una gran agilidad de estilo, que hace de «Crimen en la frontera» una novela de lectura amena, fácil y simpática, donde las incidencias policiales, encuadradas en un hábil costumbrismo, se siguen con todo interés.

R. B.

LE MARIN A TERRE

por RAFAEL ALBERTI. - Col. «Autour du Monde». - Pierre Seghers, editeur. - París, 1957.

De la Editorial «Pierre Seghers», de París, podría decirse que es sorprendente, si no fuera una editorial de lengua francesa. Porque «sorpresa» sería en cualquier otro país el que una casa editora viviera casi exclusivamente dedicada a la edición de libros poéticos, originales franceses y traducidos de todos los idiomas de la Tierra. Y este es el caso de Pierre Seghers, editor y él mismo poeta, de quien INDICE ya se ocupó extensamente en alguna otra ocasión.

Entre las varias colecciones que edita esta casa de poesía, la titulada «Autour du Monde» se halla dedica a la poesía universal de lengua no francesa, ocupando la castellana un puesto de honor en cuanto al número y calidad de los poetas traducidos. En la colección han aparecido últimamente traducciones de poemas de Vicente Gerbasi, Nicolás y Jorge Guillén, Agustín Bartra, Herrera Petere y Alberti. Verdad es que echamos de menos nombres de poetas del interior de la Península y de las últimas generaciones. De desear es que en el futuro se subsane esta omisión.

Uno de los últimos libros de la colección es la traducción del «Marinero en tierra», de Alberti, libro con el que el poeta gaditano obtuvo en 1924 el Premio Nacional de Literatura. Su traductor, el profesor francés Claude Couffon, es especialista en materias de poesía española, particularmente en Lorca y los poetas de la generación llamada del 27. Lleva el libro un prefacio, en que el traductor explica cómo se generó este libro en una convalecencia que Alberti hubo de pasar en la serranía de Córdoba. Se recoge también una bella carta que J. R. J. dirigió al poeta tras la lectura del libro, al que define como «una ribera de incesantes olas de belleza, con una milagrosa variedad de olores, espumas, perfumes y música»; «poesía popular, pero sin carril fácil, muy personal, fresca y acabada a la vez, sumisa, ágil, graciosa, guiñadora: muy andaluza».

Mucho de la gracia peculiar de esta poesía pasa a la traducción francesa de Couffon, notable en un género tan difícil. Couffon la recrea con talento.

F. F.-S.

UMBERTO SABA

Las líneas y la fotografía que incluímos aquí corresponden al trabajo «Homenaje a Umberto Saba», del que es autor Vintila Horia, y que aparecerá en nuestro número próximo, junto con unos poemas traducidos del italiano por el propio V. Horia y Jesús López Pacheco.



«El poeta del «Canzoniere» ha muerto en el pasado mes de agosto. Clásico y antitradicionalista, Umberto Saba fué uno de los símbolos vivientes, poéticamente vivientes, de lo que se podría llamar el tradicional **no conformismo** italiano, padre natural del actual neorrealismo, el cual, bajo una u otra forma, dominó siempre el espíritu peninsular.»

ESPAÑA...

(Viene de la página 6.)

anacrónico si se quiere, pero susceptible de palpo, medición y contraste, indomeñable a la clasificación de pura arqueología, enclave irreductible y antagónico de una cultura europea «moderna» que percibe —temerosa— un extraño crujir de sus cimientos nuevos y la inmutabilidad de los antiguos. Por todo ello, se explica la radical discrepancia de valores y aciertos entre su análisis del Barroco y del Clásico (neoclásico, decimos nosotros, con superior claridad). Mientras este último es diseccionado y encajado con inteligente precisión y profundidad absoluta, sobre el Barroco sólo repite lugares comunes en un fondo de ideas confusas. Así como la infraestructura económica social, geográfica y filosófica del neoclasicismo aparece muy clara en la aguda prosa francasteliana, él mismo confiesa y demuestra su desconcierto: «Si chacun peut s'accorder sur la validité d'une experience Baroque, il reste difficile de s'entendre, par contre, sur sa nature et sur sa chronologie». Conocen e identifican su externidad, pero ignoran naturaleza y génesis, porque desconocen a España.

Inútil decir cuán embarulladas y falsas son las consecuencias y relaciones que pretende establecer entre Barroco y Clásico. Es una verdadera pena que el «vacío español» en la formación de Francastel le haya privado del conocimiento y estudio del XVIII español —al que, por cierto, su paisano Sarraith ha dedicado un útil y brillante esfuerzo—. El «Viaje por España», de Antonio Ponz, es un documento capital —la actitud modernista y antibarroca de su grupo— para penetrar en la esencia de la contraposición entre Barroco y Clásico, que nos permite aclarar el autoctonismo universalista del Barroco como arte español, fruto de una actitud filosófica y de unas estructuras social-económicas domiciliadas en España o de origen español.

Pero no vamos a dar nuestra versión del Barroco, sólo pretendemos con esta nota aludir al sistemático y ominoso intento de aparentar una cultura universal, de vigencia y validez absolutas, hecha a base de exclusiones y desconocimientos y a los efectos de asegurar el predominio sectario de una parcela, dando gato por liebre: imperialismo cultural, en vez de universalismo científico. La tecnificación de la Ciencia y de sus métodos (incluidas las del espíritu y las sociales) amenaza, como nunca, su universalidad: el ejemplo ruso y sajón son sobrecogedores.

Hasta el extremo de que, en el mismo número de «Annales», y en una nota comentario a «A History of the Modern World», de R. R. Palmer, se lamentan y duelen de su bibliografía...: «qui, pour se conformer à une coutume américaine, ne contient malheureusement que des ouvrages en langue anglaise». Bien está tal dolor, pero ¿no sería conveniente que los admirables inspiradores y colaboradores de una revista casi perfecta empezaran por no ignorar ellos a la cultura hispánica?

Señor Director de INDICE. Nosotros jamás le pediremos que imite el error y la injusticia ajenas. No; dejemos que los imperialismos triunfantes y los fracasados discurran por sus vías inexorables. Sigamos interesándonos —sin provincianismos— por las obras que lo merezcan, a pesar de su bibliografía sectaria.

Pero hagamos todos un gran esfuerzo para que INDICE sea un exponente completo de la cultura hispánica —de California a la Tierra de Fuego, de Filipinas a Salónica, de Toulouse a Ifni... Sin nacionalismos ridículos ni imperialismos disfrazados. Por puro amor a la Verdad y a la Ciencia, cualitativas, anegadas —hoy más que nunca— por la producción cuantitativa de la máquina.

LOS DOS FIRMAMENTOS...

(Viene de la página segunda.)

y a algunos les parecerá poco. Pero, desde otro punto de vista, es mucho. Aunque el hombre siga estando prisionero en el orden físico, no lo está ya en la Tierra. No es sino —la novedad del satélite— una ampliación del espacio, este mismo espacio donde hacemos las cosas ordinarias de cada momento. Pero la ampliación ha sido enorme. La enormidad del espacio ganado tiene que ejercer una influencia sobre el alma del hombre, muy distinta que si fuese un ensanchamiento pequeño. No se trata ya de una expansión del **habitat** terrestre, sino de la adquisición posible, y hasta cierto punto ya segura, de un **habitat** cósmico, lo que supone vulnerar fronteras consideradas infranqueables. En la abstracción física, tal expansión del hombre no supone, en rigor, ninguna **salida**, puesto que el orden físico —repetimos— es el mismo aquí y allá. Pero el hombre no vive en la abstracción física, sino en una física sensorial, donde se da, entre otras cosas, el **paisaje**. Y no se puede perder de vista el hecho de que, si bien el universo es siempre el mismo, aquí y en la constelación de Arturo, el paisaje no puede ser el mismo, porque cada astro tiene su propia individualidad y ninguno es idéntico a otro. La identidad de la materia y de las leyes universales es una cosa (de la razón); pero el paisaje es una cosa de la emoción. Por consiguiente, en la medida en que la actitud del hombre respecto a sí mismo y respecto a lo que le trasciende, tiene un componente emocional y de intuición (síntesis compleja de videncia sin anterior proceso analítico, de razonamiento en salto y de emocionalidad), el satélite producido por el hombre, y los consiguientes viajes fuera de la Tierra, con la experiencia de nuevos e inimaginables paisajes, tiene que alterar de algún modo la filosofía, la metafísica, la poesía, el juicio del hombre respecto al universo y respecto a sí mismo, su idea o sentimiento de Dios y todo el contenido mental de esta esfera de la conciencia, donde no opera solamente el razonamiento estrictamente conceptual.

SEÑALAMOS ESTA INFLUENCIA, PERO ignoramos en qué sentido habrá de ejercerse. Empero, con toda cautela, apuntamos a una posible contradicción, si no lógica, emocional y vital, entre la filosofía de esta época, particularmente la llamada filosofía existencialista —en su carga emocional, de sentirse el hombre acotado definitivamente, asfixiado, angustiado—, y este ensanchamiento físico y espacial que sugiere en el hombre un sentimiento de nueva grandeza y un campo indefinido de posibilidades.

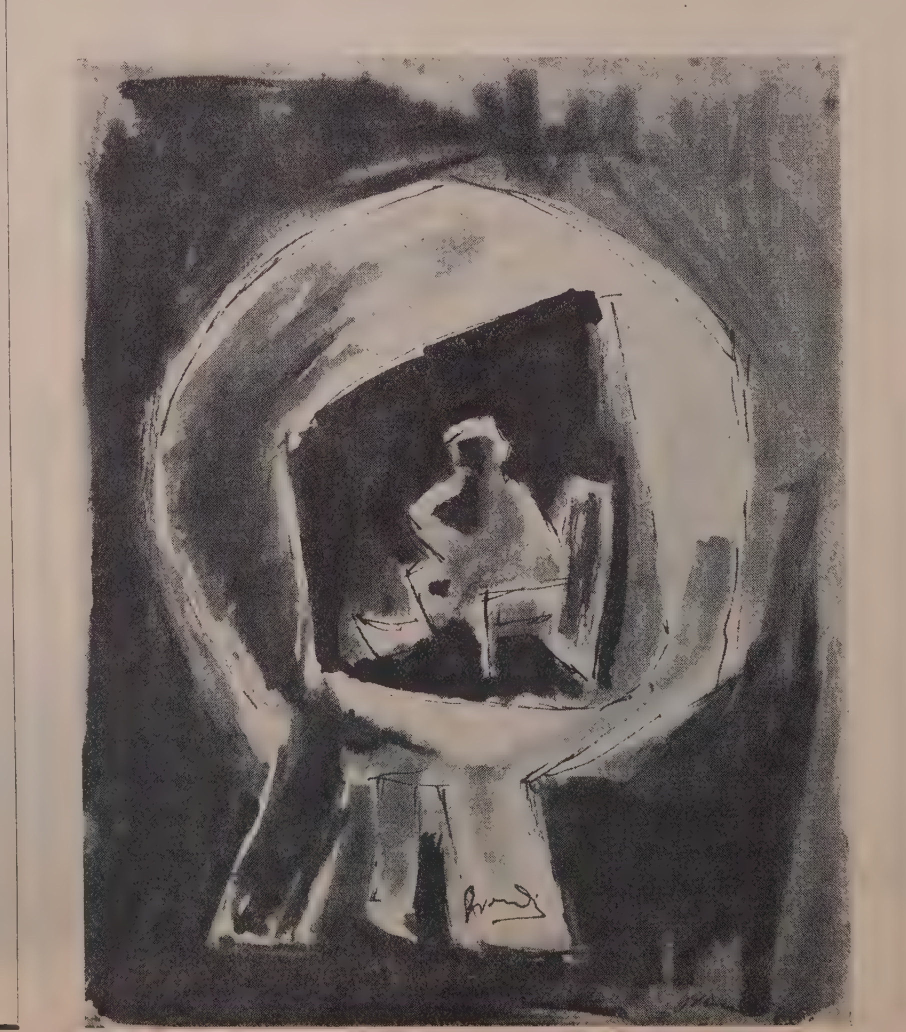
En suma: quizá este acontecimiento que es el satélite artificial —nada más— soliviante en la Humanidad una nueva esperanza, otro gran latido de fe (la que nosotros hemos llamado, en «Los mundos enemigos», **fe subideal**), de «ilusión», si se quiere, en el sentido histórico y colectivo de la palabra. Y esta «ilusión» no es una mera ilusión, pues si bien la novedad sólo constituye una ganancia de espacio físico, una conquista dentro del molde físico, nadie puede decir, dogmáticamente, como un axioma previo, decisivo y absoluto, que lo físico se agote en sí mismo, como un plano por el cual se resbala tanto como se quiere, sin salir de él. Esto podría decirse cuando el límite final del plano fuese hallado; pero estamos muy lejos de ese límite, aunque sepamos, como sabemos, que el molde tiene sus paredes, pero nadie exploró el último muro de la materia y nadie llegó aún al final del viaje de lo «posible» físico, y no se puede decir si por algún lado el plano físico no tiene un escape hacia formas de «posibilidad», quiere decirse, **más** que formas, donde empieza o se toca «otra cosa».

Esta «otra cosa» no ha sido ajena a la creación del satélite artificial y al estremecimiento «sagrado» que produce, de donde se deduce que algo tiene que ver con ella, con un inefable afán que alude, positivamente, a una **vida plena**, sentida por el hombre como necesidad.

Antes hemos dicho que aunque el hombre crease cien soles y los pusiera en el cielo, nada fundamental habría cambiado. Esos soles podrían quedar ahí, en el espacio, dando vueltas, indiferentes e independientes, cuando el hombre ya no existiera, y el universo sería el mismo que si el hombre no hubiera aparecido nunca.

Esto es verdad —de nuevo—, en el orden de la abstracción física. Pero no es del todo verdad en todos los órdenes. Esos astros —o una simple bola de metal, que mañana existirá positivamente, sin hipótesis, con más permanencia que el pequeño satélite de ahora— habrían nacido, sin embargo, por la interferencia de algo extraño al automatismo universal, por obra de una voluntad. Y este elemento escandalosamente extravagante habría cambiado «algo», cuando menos en la forma, en la disposición del universo, habría dejado su sello en la materia, y si alguna vez reapareciere otra especie consciente, encontraría ese mensaje, con el asombro que produjo a los navegantes ver las grandes figuras de la isla de Pascua, tomadas como testimonio de una raza extinguida de gigantes. Este elemento prodigioso que es la «forma» —espíritu, creación superpuesta a lo creado— tiene un inquietante misterio, y es un aporte de **fuera** a la naturaleza, pues las esferas hechas por los hombres serían formalmente diferentes de las esferas naturales, llevarían la extraña marca de la intencionalidad, esa marca que nos hace distinguir tan de inmediato una vasija de barro o un arma de piedra de la arcilla natural y de las piedras o cantos rodados de un río.

¿DE DONDE VIENE ESTA «FORMA» y qué es? ¿Hasta dónde puede ir? Cuando menos, sería temerario pronunciarse sobre estas preguntas, contestarlas sin más. Sobre todo la segunda, pues observamos, por de pronto, que la «forma», producto de la intencionalidad, empieza a invadir la «substancia» natural, empieza a envolverla, a dominarla en cierto sentido, como suele decirse, a ejercer sobre ella una posesión, la posesión del espíritu en los cuerpos. Hay aquí algo raro que se toca, y escapa, pero de algún modo se toca...



EL PSIQUISMO EN EL ESPACIO COSMICO

Después de escrito el anterior ensayo, un segundo satélite ha sido lanzado al espacio con una perra a bordo. El animal estaba vivo al cabo de horas y días de haber sufrido este traslado a las condiciones del espacio. Tales condiciones registran dos notas fundamentales de anomalía: la disminución de la acción de la gravedad sobre el organismo (y sobre cualquier otra materia) en un 80 por 100, y la exposición del viviente a las radiaciones cósmicas. Dejemos a un lado este último aspecto, por cuanto no se pueden conocer los efectos de las radiaciones sino pasado algún tiempo después del regreso del pasajero a la tierra, éste u otro. Atendamos a la disminución de la gravedad.

Por de pronto, está probado que el organismo —el de un vertebrado superior— puede resistir la prueba. Su corazón trabajará con más facilidad liberado del peso de la sangre. Por tanto, habrá un gasto menor de energía y, verosímilmente, un metabolismo más lento, como sucede en el estado de hivernación. Ello hace pensar en perspectivas tan sorprendentes como la de una prolongación de la vida en el tiempo por efecto de este «ralenti» orgánico. Es una hipótesis a contemplar, a igual título que se admiten, en primer término, y no sin motivo, las hipótesis de los efectos perniciosos de la situación. Del mismo modo, tal como pueden darse consecuencias funestas en el orden psíquico, a causa de esta traslación de la vida al espacio, cabría imaginarlas de índole, digamos, positiva. Quizá esta vida liberada de peso —el peso de uno mismo, y dentro de uno mismo— determine experiencias psíquicas en el hombre, en un sentido, por ejemplo, de euforia o de visión de la realidad a través de un prisma nuevo e inimaginable. ¿Sería esta videncia válida o recusable? No hay motivo para declarar siempre inválida una percepción o una visión por el hecho de que haya sido suscitada por un estado nuevo o anómalo. Nos parece que en este punto aciertan quienes, como William James y Aldous Huxley, concedan validez a los productos de un psiquismo influído por las drogas o el alcohol. Con esto confirmamos la posibilidad de que la conquista del espacio cósmico sea ocasión o causa de inéditas y quizá fértiles y asombrosas ideaciones y posiciones del pensamiento humano.

A. F. S.

Pablo Neruda...

(*Viene de la página* 4.)

condecoraciones, en regalarse cheques a la entrada y robárselos a la salida», etc. Quebrando los renglones

Mientras tanto los dueños
del carbón
del hierro
del acero
del humo
de los bancos
del gas, etc., etc., etc. (pág. 172),

¿la enumeración amorfa se vuelve poesía? Ocúpense mis lectores en trastrocar en 18 versos nerudianos: «Una a una las casas se levantaron desde el pecho del hombre, y volvieron los sellos de correo, los buzones, los árboles, volvieron los niños, las escuelas, volvió el amor, las madres han parido, volvieron las cerezas a las ramas, el viento al cielo, y entonces? Sí, es la misma, no cabe duda.» («Las Uvas y el Viento», pág. 160.)

En 14 versos: «U.R.S.S., China, Repúblicas Populares, oh mundo socialista, mundo mío, produce, haz árboles, canales, arroz, acero, cereales, usinas, libros, locomotoras, tractores y ganados.» (Id., página 328.)

En diez versos: «Y ahora, tocas el agua con tus pies pequeños, con tu pequeño corazón, y no sabes qué hacer. Son mejores ciertos viajes nocturnos, ciertos departamentos, ciertos divertidísimos paseos, ciertos bailes sin mayor importancia que continuar el viaje.» («Los Versos del Capitán», página 63.)

Así, al infinito. ¿Toma a los otros por tontos, Neruda, que espera venderles por poesía una masa informe de vocablos? Desmontemos su trampa pueril.

En su obra, el comunismo es fórmula, no contenido: con idéntico fraude, induce a creer que la poesía surge no de una exigencia interior de las palabras, que se reunen en poema porque sólo así pueden ordenarse, sino de la frecuencia, el aspecto, la distribución de los signos tipográficos. Neruda aprovecha y explota el formalismo de quienes, automáticamente, por reflejo condicionado, identifican verso y poesía, y renglón corto y verso. Según costumbre, Neruda va de fuera adentro: a beneficio de una industria técnica aplicada como un chaleco de fuerza, procura disfrazar de poesía un contenido poético. Técnica... exagero. Neruda ha perdido toda noción de métrica, de prosodia, de estética del verso, de musicalidad; le reprocho algo peor que prosaísmo: ya no sabe ni hacer versos, aun prosaicos; no agrega la más ínfima invención teórica del arte literario. El sistema de líneas cortas en que cuadricula sus últimos libros (viejísimo truco, encima, que ya practicaban los «futuristas» de antes de 1914) es una suerte de letrismo malsonante; sus textos resultan ilegibles como verso y como prosa. Si el corte tipográfico del verso no marca una cesura, o no responde a la servidumbre de una forma fija, se trata de un tosco artificio. Cómo leer:

Ahí vienen
los campesinos
traen
para el poeta
una gallina, sólo
una pobre gallina.
¿Qué vas a darles, tú,
qué vas a darles?
Ahora, ahora,
el hilo, el hilo, etc., etc.
(«Oda al Hilo».)

O:

mira
cómo cae
la sangre en los pantanos
allá lejos
sin gloria
bajo las alas tórridas
y los escarabajos
con sus pequeñas
bocas de estaño
acarreando
a las húmedas madrigueras
hombres, etc., etc.
«Las U. y el V.», pág. 353.)

De respetar la pausa al fin de cada «verso», se atraparía el asma o la tartamudez. Si, por el contrario, se leen de corrido, se notará que ninguna obligación musical, ninguna necesidad prosódica, ninguna cadencia, ningún ritmo, requieren que se les disloque de tal modo. Si un tipógrafo imprimiera

Ahí
vienen
los campe
sinos,
traen
para el po
eta
una po
bre gallina,

¿qué diferencia entre las dos escrituras?

Formalismo y capricho tipográfico, pues, no «moldes nuevos» o «descubrimientos»; engaño para esconder los hiatos y las cacafonías de una mala prosa que se viste, como la mona, de una imitación de seda poética...

Entrevistas las «formas» nerudianas, echemos un vistazo al fondo de su libro político «Las Uvas y el Viento». Poco me importaría a mí, poeta decadente, que tras la apariencia de cantor de las glorias ajenas o juez de sus iniquidades, Neruda se zurza una cómica, egolátrica aureola de elogios, heroísmos, persecuciones y triunfos. (La primera palabra del libro, infinitamente repetida: Yo. Y según «Los Versos del Capitán»: «Todos saben quién soy».) En su modestia de poeta... comunista, Neruda barrunta que el vivir de los pueblos pende de sus pasos. Tiene de ellos, como de la poesía, un sentido posesivo: «Y me dicen: «*Tu* pueblo - tu pueblo desdichado - entre el monte y el río, - con hambre y con dolores, - *no quiere luchar solo, - te está esperando, amigo.*» («Los V. del C.», página 69.) Pero no únicamente *su* pueblo de Chile: en «devuélveme *la lengua - y el pueblo que me esperan*» («Las U. y el V.», página 112.), quienes le aguardan así son España y la lengua española. El cultivo de su personalidad le empuja a escribir: «*Los mongoles ya no eran* - los errantes - jinetes - del viento y de la arena: - *eran mis camaradas.*» («Las U. y el V.», pág. 208.) (¡Los mongoles han accedido a ser los camaradas de Neruda, no él de ellos!)

Digo que poco me importaría, si no fuese la clave del pavoroso vacío de su obra. No sube jamás de este libro político, consagrado a exaltar una comunidad, buena o mala, un solo instante de auténtica emoción, de profunda identificación con lo que se habla y con aquellos de quienes se habla. He aquí a Neruda en el limbo de la inexistencia: caricatura de poeta colectivo, perdió a un tiempo, la persona interior en tanto exhibirse y extraverterse, en tanta promesa verbal y retórica de solidaridad, en tanta prisa por afiliarse al nivel más bajo de los otros. Incapaz de hacernos sentir desde dentro lo importante propio ni lo ajeno, no salta nunca por encima del ras de la anécdota mostrenca. Bajo la inflación retórica, sombras vanas, paisajes intercambiables, incidentes supinos: Neruda no *ve* —no ve con visión de alma si acaso mira con s i m p l e mirar de ojos perezosos: «... buscando la verde esperanza - hasta que la encontré - vestida de agua y oro - en las orillas dobles - de Budapest un día - ... (Hungría) tú construías - el sol que iba naciendo - tu bandera - el paso de tu pueblo - en las estepas - las herramientas puras - de la liberación, el acero - con que se construyeron las estrellas», etc. Este elogio a Hungría (repárese en la ironía de la suerte) es perfectamente permutable con la alabanza de Polonia: «... Hombres de todas - las tierras y los mares - ved cómo crece - la hija del acero... - Buenos días, Polonia - Buenas noches, Polonia. - Hasta mañana, te amo! - Buenos días y noches! - Buenos años y siglos! - Te amo, Polonia!», etc. (página 105). (De cuando en cuando, Neruda tranquiliza naciones, seres y cosas asegurándoles su amor. Ofrece, por ejemplo, tal recompensa a Inglaterra: «Te pido, - Inglaterra - que vuelvas - a ser - inglesa, - ¿me oyes? - Sí, que seas - inglesa, - que no te chicaguisen, - que no te policíen... - Yo voy a decirte en secreto - que queremos amarte», etc. («L. U. y el V.», pág. 285.) Hasta el modesto día jueves recibe tamaña gloria: «jueves - rayo escondido en medio de la ropa - ... te amo - soy - tu novio». («Oda al tercer día».) Y los pájaros: «os amo - ingratos». («Oda a mirar pájaros».) Cabría seguir largamente.)

Incluso en las elegías a sus amigos muertos, sólo maneja una fláccida retórica; imita la emoción engolando la voz y componiéndose un gesto cacoquimio. Léanse los poemas a Miguel Hernández y a Eluard: «En estos días recibí la muerte - de Paul Eluard. Ahí el pequeño sobre - del telegrama»... (Paréntesis necesario: Neruda piensa, cursimente, que basta el adjetivo «pequeño» —que emplea además de manera incorrecta— para conferir emoción o ternura, lo cual prueba que no las siente, y esparce a troche y moche «pequeño corazón», «pequeños pies», «pequeño sobre», «pequeños dioses harapientos», «pequeños hombres», «pequeños pasos», «pequeña rosa», «pequeña cintura», «pequeña América», «pequeña amada», «pequeños cretinos», «pequeño insecto», «pequeñas cuencas de los ojos», «pequeñas torres», «pequeñas hojas», «coquetería pequeñuela», etc., etc.) Retornemos a Eluard: «Eso - era Eluard: un hombre - hacia el que habían venido - caminando - rayas de lluvia, verticales hilos - de intemperie - y espejo de agua clásica - en que se reflejaba y florecía - la torre de la paz y la hermosura.» (Pág. 393.) ¡Solemne bla bla! ¿Eso era Eluard? ¿Y por qué no cualquier otro? ¿En qué, esa «pintura», resulta *particular* a Eluard? Compárese con los retratos de Machado, de Valle-Inclán, de Lulio, de Cervantes, por Rubén Darío...

Acotamos ya que no trazó mejor el retrato de Stalin; el de Tito: «obeso traidor... - de nalgas verdes - defendiendo - la cultura cristiana - traducida al inglés» (página 345) querrá, hoy, olvidarlo... Como dije, Neruda es incapaz de establecer una relación profunda con las cosas y entre ellas. Asombra su ineptitud para comprender o transmitir la dialéctica de la vida: apenas si roza los aconteceres más superficiales, más epidérmicos, más burdos. Todo canto perdido, ni cuento le resta ya, y no merece ni siquiera el nombre de anécdota la narración palurda de su aventura personal. «Fueron completamente claros - y enteramente oscuros - ¿Me expulsan? Está claro - ¿Por qué me expulsan? Oscuro. - Así la policía - tomó en sus manos - la condecoración que en otro tiempo - el Conde de Dampierre me dejó en la solapa - la miraron - como si fuera un ajo sucio - o una colilla con gusto a jabón.» (Pág. 341.) La peripecia de los pueblos tiene aire tan vulgar, tan sórdido como la suya: «Los pederastas bailan apretándose - a los técnicos del State Department. - Las lesbianas hallaron - su protegido paraíso - y su santo: San Ridway. - Berlín occidental, eres la pústula - del rostro antiguo de Europa, - los viejos zorros nazis - resbalan en el moco - de tus iluminadas calles sucias, - y Coca Cola y antisemitismo - corren en abundancia - sobre tus excrementos y tus ruinas. - En la ciudad maldita, hija del cocodrilo Truman», etc., etc. (pág. 236). No estamos en el terreno de la vida secreta, con sus misteriosas asociaciones y sus minas riquísimas, que al poeta cumple revelar y descubrir; no estamos siquiera a la altura del acaecer histórico visible, que el cronista expone y descifra: estamos en el subsuelo del chisme soez que corre por los bajos fondos sociales. ¡A eso llaman sus secuaces «voz poderosa» y «poesía épica»!

Hinchazón anecdótica... Neruda no interpreta jamás: al pasar por sus manos, cosas y hechos no se modifican un ápice. A quien no interese su hazañosa biografía, «Las Uvas y el Viento» no sirven de nada: el peor periodista comunista ha dicho lo mismo, y quizá menos bestialmente. Sus libros, en efecto (y ya se habrá apreciado en las transcripciones), rezuman vulgaridad, desbordan de ordinarieces y de ordinariez. Neruda, como algunos pájaros, siempre tejió su nido con materiales de estercolero, pero ahora la inmundicia del frasis, la grosería de la sensación primaria, huérfanas del viejo relleno lírico que las disimulaba, se desbocan sin freno. Falto de ideas, el echacantos quiere que las palabrotas, las exclamaciones y las declamaciones y las referencias vulgares hagan veces de pensamiento. Llamarse poeta y escribir: «Todos sabemos - que la Embajada - del Far West, - con sus vaqueros, - escupen en las lámparas de cristal en Versalles. - Que con tabaco en la boca - Jim Coca Cola - orina las estatuas», etc. («L. U. y el V.», pág. 342.) O: «pensando en los deberes de mi oda - me saqué los zapatos», etc. («Oda a la Pereza», en «Odas Elementales».) O: «yo me hundí en el abismo - de las casas más pobres - debajo de la cama, - en la cocina - adentro del armario - donde nadie pudiera examinarme». («Oda a la Envidia», ídem.) O: «oh pequeños cretinos - pájaros del demonio - váyanse - al diablo». («Oda a mirar pájaros».) O: «Te veo - lavando los pañuelos - colgando en la ventana - mis calcetines rotos». («Los Versos del Capitán», pág. 76.) O: «... con un olor de esperma y de jardines». (Id., pág. 63.)

Escatología y vulgaridad que, de acuerdo con su hábito, Neruda cambia de nombre: la bautiza «sencillez» en vista de ganar la partida ante el «pueblo». «Los Versos del Capitán» y «Odas Elementales» —«madurez de mi poesía», alega— participan de la misma mentira superficial, demagógica y, en definitiva, señoritil, que identifica pueblo y vulgo, cotidianidad y ramplonería, simpleza y estolidez —lo elemental (en el sentido de básico, fundamental) y lo insuficiente, la limpidez de sentimientos y la ñoñez...

Ñoñez... El término le queda chico a «Los Versos del Capitán». Que Neruda los haya publicado, a fines de 1953, anónimamente, no me prohibe referirlos como una obra suya evidente y, en el fondo, confesada. Si no quería descubrirse, empezara Neruda por no editarla; luego, por no escribir ese prólogo, monumento del género cursi, donde socapa de esconderle, la misteriosa (?) Rosario de la Cerda amontona las fichas de identidad... Y el estilo, y las referencias políticas, y la solapa... Infaltablemente, Neruda juega doble: por que el partido no le ponga reparos a causa del escándalo moral, tira la piedra y esconde la mano, y nueva precaución, de cuando en cuando, mezcla la política en esos «versos de amor»; por no perder la clientela pequeño-burguesa, la piedra que tira lleva el nombre grabado en todas letras... ¡Soberbia conducta en quien, sin tregua, da lecciones de principios! Pero importa menos su hipocresía que su desdoro literario. Poeta del amor, cabría suponérsele más íntimo, más sólido, menos ramplón. Al revés, Neruda consigue pintoresca hazaña: casar una cursilería famosa con un exhibicionismo erótico de poetisa en celo. Tanto, que «Los Versos del Capitán» resultan mucho más un cuaderno de cuentos y cuentas de alcoba que un poemario de amor. Caricatura de la poesía amorosa, no hay en ellos belleza estética, ni la gracia desenfadada de los clási-



Composición de Pancho Cossío.

Rectificación

En el número 105-106 de nuestra Revista se anunció por error la venta del número extraordinario dedicado a Baroja *al precio de 50 pesetas ejemplar. El precio de venta al público es de* 100 pesetas.

cos del «infierno», ni pasión espiritual; no hay esa elaboración del sentimiento, ese pasaje de lo carnal a través del alma que sublima el ímpetu bruto y le hace rebasar la historia zoológica. No por gratuita metamorfosis, Neruda se siente insecto (así se llama el «poema»): «...de tus caderas a tus pies - (1) - quiero hacer un largo viaje... - Aquí hay una montaña. - No saldré nunca de ella-. ¡Oh qué musgo gigante! - Y un cráter, una rosa - de fuego humedecido». (!!!). Inútil apostillar la grosería inconmensurable de este insecto. Leamos aún en su «carnet»... público de sensaciones... privadas: «Ocho de septiembre. Hoy nuestros cuerpos... - rodaron, fundiéndose - en una sola gota - de cera o meteoro» (pág. 17). O aun: «...y el éxtasis - cuando nos mata un rayo», etc. (página 75).

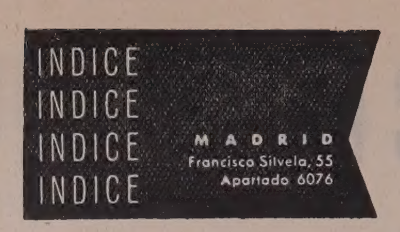
En ese plano casi patológico de ardores corporales quincuagenarios, jamás trascendidos a un nivel poético, transcurre buena parte de los versos. Al toque del amor, Neruda se bestializa, se trueca en sucesivos animales, no sólo en insectos: «...yo soy el cóndor... - hembra cóndor, volemos» (página 40), «soy el tigre, te acecho», etc. (página 39). Tal, el anverso del libro; miremos la otra figura. Idéntica vulgaridad, pintada ahora de candor o teñida de demagogia populachera; en todo, una cursilería que se pasa de lista. Al amor «burgués», Neruda opone el amor suyo, pobre (!) y proletario, y su manera de cantarlo. Según costumbre, asimila lo cotidiano y lo sucio. Quien tenga el oído avezado, sabrá reconocer de dónde vienen estos acentos: «Si no puedes pagar el alquiler, - sal al trabajo con paso orgulloso» (pág. 71); «el aceite dorado de Italia hizo tu nimbo - santa de la cocina y la costura» (pág. 91); «... con el aroma que tal vez no tendremos, - y en que la mano entre las papas fritas - y tu boca cantando», etc. (pág. 76 (7). ¡La poesía de Neruda es el triunfo del tango, el triunfo del tango que no osa decir su nombre! Del tango suburbano, espeso, chambón, sentimentaloide, que a veces se vuelve «poético», injertándose unos compases de bolero: «tiene que andar sobre las espinas - dejando gotitas de sangre» (pág. 75)»; «... desde la incertidumbre con espinas» (página 49); «bella, - de finas manos y delgados pies, - como un caballito de plata» (página 20); «veo en tu piel, en tu color de avellana, - la nacionalidad de tu cariño» (página 80); «mis dedos reconocen... - tu caliente dulzura» (pág. 34), etc.

¡Demagogia y suciedad, bomboncitos de licor y «cinema cochon»!

La poesía es palabra exacta. Cada cual a su manera, la poesía barroca y sabia de Góngora y la poesía transparente de Manrique son palabra exacta; son palabra exacta la poesía mística de San Juan de la Cruz, la poesía cortés de Garcilaso, la poesía popular del Romancero. Exacta, la gran poesía culta; exacta, la copla andaluza. En eso residen y en eso se juntan sus respectivas perfecciones. Mixtifica el que profesa que es poesía cualquier cosa dicha de cualquier manera: la poesía se manifiesta por medio de los poemas, y los poemas exigen idioma distinto que la caraba o el tango, un idioma que a la vez crea y recibe su forma y torna otra y bella la palabra habitual. Por ejemplo, una balada de Rafael Alberti es sencilla, y en su sencillez, perfecta, exacta, y no menos perfecto y exacto el Romance del Conde Arnaldos, que da, con voces de todos los días, una lección estética sublime: «Yo no digo mi canción, - sino a quien conmigo va». ¡Cuánto, hasta dónde el lirismo interior, la fuerza de la poesía, ha refinado la resonancia de esos lisos vocablos! Conscientemente, digo: refinado. Los demagogos formalistas y paternalistas harían bien en ofrecer al pueblo lo mejor, porque el pueblo concluye, siempre, haciendo suyo lo más sutil, lo más limpio, lo más puro de cada época. ¿Cree Neruda que la gente sencilla necesita que le hablen como a los bobos de pecho a que se dirigen sus «Odas Elementales»?: «Y entonces te pregunto - cómo te llamas - calle y número, - para que tú recibas mis cartas, - para que yo te diga - quién soy y cuánto gano, - dónde vivo - y quién era mi padre - ¿Ves tú qué simple soy, - qué simples somos?» («Oda al hombre sencillo»). Los toma por simples, en verdad... «Sencillez, qué terrible lo que nos pasa: - no quieren recibirnos - en los salones, - los cafés están llenos - de los más exquisitos - pederastas, - y tú y yo nos miramos, - no nos quieren». («Oda a la sencillez»). ¡Qué supino criterio de la sencillez! El criterio de quien no siendo sencillo, pero siendo ignorante, trabuca el valor de los conceptos. En las «Odas Elementales», vulgares, sumarias, infantiles, informes, ni traza de la menor referencia cultural, ni huella de una tradición intelectual. No se trata de exhibir saber libresco: se trata de que la obra de Neruda se cumple en un lugar flagrante y nulo, como el osario de todas las culturas. ¿Quién, al leer a Machado, a J. R. Jiménez, a Jorge Guillén, a Huidobro, a Lorca, a Vallejo, no comprende que viene con ellos una inmensa corriente tradicional? ¿Quién no les siente insertos en un orden de ideas y problemas que exceden el mostrenco mandúcar, fornicar, fablistanear y dormir de los villanos? Neruda anda, por el mundo de la cultura, los ojos ciegos, como si la cultura, y permítaseme la expresión, la metafísica, no fundamentasen y no integrasen, o debieran integrar, el vivir de cada día, como si no pudiesen acordarse la cultura y el respeto al pueblo, como si no fuese posible ser culto y sencillo o, por mejor decir: como si a un poeta le fuese posible ser ignorante y sencillo. La ignorancia no es sencillez: es ignorancia. Las «Odas Elementales» no exaltan lo sencillo: lo manosean. Acaso una alcachofa valga un Leonardo de Vinci o un poema de Baudelaire; pero el que lo afirma debe antes saber lo que vale un cuadro de Leonardo o un poema de Baudelaire, y luego tratar a la alcachofa como a un Baudelaire o un Leonardo: si no, su afirmación sería apenas prejuicio bárbaro. Además, la alcachofa acaso valga en su reino lo que un poema de Baudelaire en el suyo; pero, salvo los tontos, nadie puede compararla con él, porque son dos entidades de naturaleza distinta, incomparable. En fin, incluso si la alcachofa es, por ella misma, un objeto poético, deja de serlo cuando se la transforma en sujeto de un mal poema; transformada en poema, la alcachofa se vuelve poema, y el poema se mide como poema, no como alcachofa, ni como su presunta glorificación. No basta la palabra alcachofa para que el poema sea bello y sencillo, como no alcanza la palabra rosa para que sea bello un poema de Rilke a las rosas.

Lo digo por prevenir la barata objeción de que nos ofusca que Neruda trate de cosas llamadas no poéticas. Lo que nos ofusca es cómo trata las cosas, tengan ya prestigio poético o no. Al contrario, admiro sobre modo lo que hace Francis Ponge con idénticos elementos —legumbres, frutos, objetos—: ahí tienen, Neruda y los nerudeantes, una manera poética, que apunta al centro de las cosas, de tomar y exaltar lo natural, lo cotidiano, lo concreto. Neruda falsea el sentido de la sencillez. Aunque fuera su «poesía» sencilla y no vulgar, la sencillez no entraña automáticamente poesía: el decir sencillo no tiene por qué ser poético.

Juan Ramón Jiménez apuntó, en su «Segunda Antología», ciertas claras definiciones. «SENCILLO. - Lo conseguido con los menos elementos; es decir, lo neto, lo apuntado, lo sintético, lo justo. Por tanto, una poesía puede ser sencilla y complicada a un tiempo, según lo que pretenda expresar. - No entiendo por qué lo sencillo y lo espontáneo han de eludir la conciencia... Lo que indica pasión, indica conocimiento —amor, indiferencia, odio—, concentración en el objeto o sujeto de la pasión, y, por tanto, exactitud en la personificación o la descripción; esto es, perfección; esto es, sencillez y espontaneidad... La sencillez estética es un producto último de cultura refinada.» La sencillez no va, pues, con la



jactanciosa ignorancia y el desprecio por cuanto no sea fuerza bruta y acto efímero: «Veo... - la selva de Laos... - los monumentos húmedos - con sus narices rotas... - Nada de eso - nos interesa: - atiende, - espera, - mira. - Aquí está lo que amas: - un pequeño hombre libre - con su rifle». («Las U. y el V.», pág. 347.) O más lamentable todavía: «... Yo no sé - lo que dicen los cuadros ni los libros..., - pero sí lo que dicen - todos los ríos» (ídem, página 25).

Este, a quien no le interesan los monumentos; éste, que no sabe lo que enseñan la literatura y la pintura, no sabe entonces nada ni de la alcachofa, ni de la cebolla, ni de la sencillez, ni de los guerrilleros. Al faltar a su oficio de poeta —conocer las ideas para inventar nuevas—, no puede tampoco saber lo que dicen *todos* los ríos: el habla de los ríos podría descubrirlo el extraordinario, el auténtico analfabeto total, popular, no el semiletrado que suelta novecientas páginas anuales...

No existe poesía sin ideas. Neruda, que no las tiene, quiere negociar por ideas sus opiniones y sus caprichos verbales. No le pido que como la grande, prodigiosa poesía cotidiana de Unamuno (8), la suya contenga ideas filosóficas; le pido ideas poéticas, o sea, una visión distinta, una recreación de los hechos o las cosas o los sentimientos. Describir objetos, reseñar episodios, denigrar a Truman opiniones políticas, informes biográficos, registros de ultramarinos, no ideas poéticas. Lo baldío de la palabra nerudiana abochorna tanto como su vulgaridad: todo es antojadizo, vano, inerte. En un poema, las palabras son su contenido mismo. («Se es artista, dice Nietzsche en su «Voluntad de Poder», si se siente como un contenido, como la cosa misma, lo que los no artistas llaman la forma».) Al modificar la forma del poema, se descabalaría su fondo. ¿Cómo desplazar o reemplazar un gerundio, un verbo, un adjetivo, en una lira de San Juan de la Cruz? El poema está pensado así; bloque de mármol, allí queda. Cuando Góngora escribe: «... hacían desigual, confusamente, - montes de agua y piélagos de montes», imposible tocar un acento sin destruir la idea poética en que se funda la descripción del crepúsculo. En el más ascético y en el más sensual de los poetas españoles, la necesidad de todas las palabras hace el contenido del poema y deriva, a la vez, de él. La idea, estricta, ceñida, se clava, inamovible, en su lugar, con palabras únicas.

Al contrario, la obra de Neruda es, en todas las acepciones del término, una enciclopedia del ripio. Neruda coloca asertos arbitrarios, tropos gratuitos, en el lugar de las ideas y de las formas. «Jueves... - te amo - soy - tu novio». («Oda al tercer día».) He ahí una idea poética: ser el novio del jueves. ¿Por qué no el marido, la hermana, la sobrina? No hay, en verdad, idea ni imagen; las palabras no se sustentan en ninguna obligación. «Oda al Fuego»: «... célebre pícaro de las chispitas... - da gusto decir fuego, - es mejor - que decir - piedra o harina». ¿Por qué? Averígüelo Vargas. Bástenos la noticia, y olvidemos que con idéntica sinrazón, con pareja inesencialidad, hubiese afirmado: «... da gusto - decir piedra, - es mejor - que decir - fuego o harina». No se arguya que la libertad del poeta reside precisamente en crear a su guisa conexiones curiosas o absurdas. La única libertad del poeta es la de inventar relaciones poéticas plausibles, tan audaces, tan asombrosas, tan nuevas como se quiera, pero en las que resida un mínimo grano de racionalidad (lo cual les permite ser transmitidas y compartidas), o que sean estéticamente bellas (y entonces nos ganan por el camino de la sensibilidad, aunque no se las comprenda enteramente). Que Góngora (vuelvo a Góngora, siempre el más joven y rico inventor de imágenes del idioma), que Góngora escriba, fabulosamente: «... quejándose venían sobre el guante - los raudos torbellinos de Noruega», y la imagen será osada, violenta, bizarra, pero innegable y bellísima, y no arbitraria, sólo aplicable a los halcones, y allí la metáfora está localizada de tal manera, que no hay suponer que «los raudos torbellinos de Noruega» sean cabras, delfines, nubes o rayos de sol. Góngora pudo hallar otra imagen. Halló ésa, pero ésa, ya, no puede ser otra ni referirse a otra cosa. (No entro en el comentario de la hermosura del verso, que colabora tantísimo en el memorable valor y la justeza, incluso rítmica, de la imagen.)

Veamos la seudo-imagen, la seudo-idea nerudiana. «Jueves... - soy tu novio». (Dejemos aparte la trivialidad de la expresión, que no nos mueve desde un punto de vista sentimental.) Ninguna probabilidad de verdad, y menos de convicción ante los otros, en esta relación que Neruda pretende establecer con el jueves: ¿alguien, por ejemplo, podría representarse plásticamente, idealmente, a Neruda —hombre-novio del jueves —masculino—, amándole con amor de novio? No puede ser, ésa, una relación factible entre ellos.

Nexo gratuito, pues, en absoluto irracional, insubstantivo; desorbitada la libertad del poeta, se despeña en vaniloquio de niños o de mentecatos. Decir: «jueves... - yo te amo - soy - tu novio»; decir: soy el novio del jueves, pertenece al grupo de frases tales como «yo soy Napoleón»; nada que ver con la poesía, y mucho con la clínica.

Tomemos, por fin, en la última época nerudiana, un ejemplo de su sistema de catálogo de seudo-imágenes. Poema a España. Elijamos: «¿Qué soy sin tu fanal, arena madre? - ¿Dónde voy sin tu voz, callada esfera? - ¿Qué significa tu crucificado», etc., o «¿Qué significa tu callada esfera? - ¿Dónde voy sin tu voz, arena madre? - ¿Qué soy sin tu fanal crucificado?» («Las U. y el V», pág. 110.) Da lo mismo. Se puede jugar, dentro del poema, con versos, adjetivos, metáforas, sin que nada varíe. Restan totales el sinsentido, la insignificancia. ¿Por qué, España, callada esfera, arena madre, fanal crucificado? (Mil cosas pueden ser callada esfera; ¿y arena madre?) Aun suponiendo que uno de los tropos determinase exactamente a España, nos llevara del concepto España necesariamente al concepto «callada esfera» (como Machado, al nombrar a España, «ancha lira hacia el mar, entre dos mares», nos impone esa idea de España), aun suponiendo que «callada esfera» sustituyese, ocupase en nosotros el sitio de España, ¿a qué sirve triplicar la imagen, alargarla en otras, paralelas, exteriores a la primera? En ese redoble se pierde y diluye todo contenido, toda exactitud: tras la apariencia de amplitud imaginativa, de ensanche del poder evocador, se esconde la ineptitud para concentrar el pensamiento, en fuga a la vez ante lo real y ante lo abstracto. Ya Huidobro, poéticamente, en «Altazor», ridiculizó el seudo-metaforismo y el acarreo de materiales superpuestos (9). En ambos sustentó Neruda su obra. Y así, ni en su mejor época pasó de «gran poeta malo», según dictamen lapidario de Juan Ramón Jiménez en su análisis de «Españoles de tres mundos». Pero tal no es hoy mi tema, bien que sospeche que llega la hora de revisar esa primera época, de confianza admirada todavía (y que yo mismo, hasta mis veintidós años, hace ya ocho, creí, a pesar de Juan Ramón Jiménez, importante). Trato del mito de Neruda último, sin considerar sus pretéritos. A ello me autoriza ante todo su propio reniego; después, su opinión de vivir «la madurez de su poesía»; y al cabo, la idolatría de los nerudianos, empecinados sacerdotes de un mito que desluce la cultura, la lengua y la poesía hispánicas.

¿Continuaremos viaje por el sórdido infierno nerudiano? No vale la pena: he sido incluso hartamente prolijo. El exceso de pruebas me hizo temer que un breve alegato teórico, menos copioso en ejemplos, se atribuyese justamente a lo contrario: a escasez de referencias posibles. Al fin de este periplo ya sabemos qué destino da Neruda a las palabras que le prestó la lengua para inventar mundos nuevos. No las cuida, las corrompe; empobrece el planeta agregándole un habla informe y soez; jamás hace acceder el Ser al lenguaje, no opera sino sobre el más ínfimo y bajo estar de las cosas. Así traiciona, uno a uno, todos sus derechos y todos sus deberes; así se expatria, para siempre, de la poesía.

Su palabra muerta es hojarasca de la tierra.

RICARDO PASEYRO

(7) Neruda se solaza en las grasitudes... y los bellos sonidos. Oígase: "tu boca cantando..."

(8) Cf. mi estudio "Le journal poétique de Miguel de Unamuno". "Lettres Nouvelles", febrero 1957.

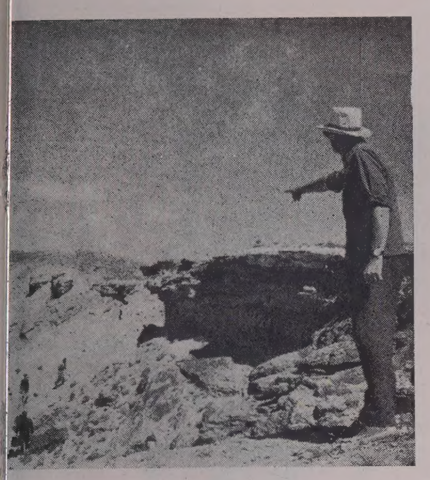
(9) Además, las automáticas enumeraciones nerudianas son de ínfima clase: se trata de pobres listas de voces afines. Véase un caso típico: "... volvieron los sellos de correo, los buzones, los árboles; volvieron los niños, las escuelas; volvió el amor, las madres han parido; volvieron las cerezas a las ramas; el viento, al cielo", etc. ("L. U. y el V.", pág. 160.) Nos hallamos ante un ejercicio escolar de familias de palabras:

Sellos de correo, buzones, - escuelas, niños, parto, madre, amor, - cerezas, ramas, árboles, - viento, cielo,

No, nadie podrá acusar a Neruda de sutil lirismo creador, inventor de relaciones...

"El público soy yo"

(Viene de la página siguiente.)



A. Cayatte, en Almería.



Está CONVENCIDO de que el cine puede y debe enseñar algo al público. De que el cine es todo. Dice IGNORAR en nombre de qué principios se pretende prohibir al cine que irrumpa en los terrenos que le plazca. CONSIDERA inadmisible que se diga de un film: «Esto no es cine».

Le AGRADA tanto una película ligera como «Las bellas de una noche» —SUBRAYA APASIONADAMENTE CAYATTE—, como un documental largo del género de «El mundo del silencio», e incluso un documental corto sobre la cirugía del corazón.

CREE tener la obligación moral de zarandear a los espectadores. No tiene la pretensión de enseñarles nada nuevo, pero QUIERE, eso sí, colocarles, les guste o no, en presencia de hechos, de acontecimientos, de realidades sociales en que no se piensa bastante, o de las que la gente se aparta, deliberadamente, durante su existencia.

ADORA la sinceridad y DESPRECIA el engaño y la mentira. Le HORRIPILAN las personas que se quedan «al margen» de sus argumentos, diciendo: «El público prefiere esto».

Su película PREFERIDA es «Todos somos unos asesinos», por ser la que ha ido más lejos en su misión.

Le SORPRENDE que existan palabras, como «película de tesis», que hagan temblar a ciertas personas. Estas se mortifican, para inventar una historia al objeto de apuntalar la tesis que desean exponer...

«Todos somos unos asesinos» no es, ni más ni menos, que una tesis filmada. El argumento —que se ha desarrollado enteramente en el film— había sido escrito primeramente en forma de ensayo.

PRECISA: «Yo no he menospreciado nunca al público, porque el público soy yo, y yo no me he menospreciado en ninguna ocasión.»

Uno de los aspectos de la vida humana sobre el que Cayatte arde en deseos de INSISTIR es el de la solidaridad humana. CREE que todos, absolutamente todos, somos responsables de todo lo que ocurre en el mundo. De una manera directa o indirecta. Por omisión, por indiferencia o por egoísmo.

RECALCA que la justicia no le ha interesado más que en la medida en que representaba —para él— una sanción de las faltas cometidas con respecto a la solidaridad.

«Ojo por ojo» es, en cierto modo, una apología del espíritu de asistencia social. Se trata de la historia de un médico que, en determinada circunstancia, ha roto el contrato de solidaridad que le liga a todos aquellos que tienen necesidad de él. Sucede que una noche, considerando que es tarde, que está cansado, en una palabra: que está muy bien en su casa, se niega a atender a una enferma, encargando al marido que la lleve al hospital. Falta de asistencia, la mujer muere aquella misma noche. ¿Es responsable el médico de dicha muerte? Según los tribunales, NO. Humanamente, SI.

«Ojo por ojo» es, también, el proceso de la inconsciencia.

«Es el mal de nuestro siglo —nos dice Cayatte—; vivimos en una época en que cada uno de nosotros conoce todas las miserias que existen en el mundo, pero, a pesar de ello, pocos, muy pocos, son aquellos que se deciden a intervenir para atenuarlas...»

SUGIERE que se intensifiquen las colaboraciones entre realizadores y escritores que no han trabajado todavía en el cine. Cayatte predica con el ejemplo, puesto que su última película la ha adaptado en estrecha colaboración con Vahé Katcha. Y le ha dado tan buen resultado, que ESPERA poder repetir la experiencia.

«El cine —añade Cayatte— está encerrado en un círculo vicioso, y sufre por ello de esclerosis. Sería muy saludable que surgiesen colaboradores inéditos y caras nuevas en la pantalla. La aparición de nuevas fisonomías inspira siempre historias originales.»

En sus primeras películas no utilizó artistas de gran renombre, y, en cambio, en «Ojo por ojo» ha adoptado otra táctica diferente, puesto que figuran Folco Lulli y Curt Jürgens.

Cayatte EXPLICA que existen dos clases de películas: de ficción y las que aspiran a ser creídas. «Ojo por ojo» es un tema de ficción. En ella es indispensable que figuren artistas de relieve, con leyenda propia, que atraiga al espectador, que lo subyugue y que lo empuje, con más facilidad, hacia lo «maravilloso». Si, por el contrario, se desea provocar la credibilidad del espectador, que éste experimente una reacción realista, la popularidad de la «vedette» es un estorbo; su leyenda personal actúa contra el realizador.

Hasta ahora, Cayatte realizaba films muy explícitos. Decía a los espectadores lo que tenían que VER, lo que tenían que OIR y lo que debían COMPRENDER. ESTIMA que esto debe ser una característica constante del cine actual. El realizador debe cautivar al espectador desde la primera secuencia y evitar su estancamiento mental o toda posible vuelta atrás. En «Ojo por ojo», el realizador francés ha intentado una experiencia diferente; que el espectador le ayude a construir la película. Dicho argumento puede tener tantas interpretaciones como espectadores. A partir del primer fotograma, el público se transformará en personaje, vivirá la trama argumental con una intensidad poco usual y podrá así sacar una conclusión muy personal. Es un «test» —cree Cayatte— que permitirá a la gente sincera consigo misma el reconciliarse con su conciencia.

«Mis otras películas —PRECISA Cayatte— tenían una «i» y muchos puntos. Eran films repletos, remachados. «Ojo por ojo» tiene muchas «i» y casi ningún punto.»

Es, además, muy distinto de los precedentes: el diálogo es brevísimo. «En mis otros films —SUBRAYA— disponía de poco tiempo para situar a mis personajes, y el diálogo constituía una economía de medios. En dos palabras se resumían varias imágenes. (El cine mudo era un cine pletórico de frases, sólo que hablado por mudos.) «Ojo por ojo» es una película casi muda.»

Esta vez —por primera vez— Cayatte ha utilizado el color. ¿Razones? En «Ojo por ojo», el color tiene a su cargo un papel dramático; está al servicio de un tercer personaje: el desierto. Tomando como punto de partida el relato de Vahé Katcha, el realizador galo se había trasladado al Líbano, donde no pudo encontrar un solo pedazo de desierto. En Siria sí dió con el terreno ideal, pero no le permitieron rodar la película. En Africa del Norte se topó con idéntico obstáculo. Al fin, encontró un desierto: en España. Pero como no correspondía al del relato, Cayatte se vió obligado a revisar el guión.

La última pregunta del enviado especial fué: ¿Cree usted en el porvenir del hombre?

Cayatte respondió: «Hoy más que nunca. Mis películas giran en torno a una evolución, lenta, pero segura, de las personas hacia su humanización. Existe una realidad indiscutible: cada día es más difícil imponer al hombre la guerra, la esclavitud o la injusticia. Creo resueltamente en la virtud ejemplarizadora de los hombres de buena voluntad.»

Eduardo Pon-Prades

Folco Lulli en una escena de «Ojo por ojo».



"El público soy yo"

AL HABLA CON ANDRE CAYATTE

En reciente entrevista, concedida a un redactor del semanario francés «L'Express» (27-7-1957), el realizador de «Justicia cumplida», de «Todos somos unos asesinos» y de «Antes del diluvio», hizo unas declaraciones en torno a sus actividades cinematográficas, y al cine en general, que resumimos, traducidas, por estimarlas de interés para los lectores españoles.

«Ojo por ojo» es el título de la última película realizada por Cayatte. Su futura realización se llamará «Libertad, Igualdad y Fraternidad», y tratará de la ocupación, por parte de gentes sin hogar, de una prisión abandonada. Nos PRECISA que será algo así como la toma de la Bastilla, pero al revés, en que se evocarán los problemas del alojamiento.

«Hoy —añade Cayatte—, cuando el pueblo toma las Bastillas es para poder alojarse en ellas.»

De no haber sido cineasta, el ex abogado parisiense hubiese DESEADO ser otro LE CORBUSIER. ¡Ser nada menos que un señor que construye ciudades! RECUERDA que, hace unos treinta años, el célebre arquitecto expuso en la revista «Plan» (en la que colabora Cayatte) los problemas de urbanización que se plantean actualmente en París. De habérsele escuchado, la capital francesa sería hoy una ciudad menos deshumanizada.

AFIRMA que Chaplin y Stroheim han sido, hasta la fecha, los mejores realizadores que ha tenido el cine. Su obra está totalmente identificada con el arte cinematográfico.

ADMIRA a René Clair, porque ha hecho del cine un medio de expresión insuperable. Tiene un estilo muy personal.

A Renoir, por sus cualidades opuestas: su pasión, su brío y su naturalidad.

A Jacques Becker, por su meticulosidad. Al joven realizador galo Robert Bresson, porque le RECUERDA, en su rigorismo y claridad, la pintura de Jacques Villon.

De Sicca y Fellini son sus realizadores italianos preferidos. Nos CONFIA que los hombres que han influido más en su formación son los escritores surrealistas y ciertos poetas, como René Char, Paul Eluard, Desnos, Prévert, Faulkner y Steinbeck, entre los novelistas americanos. Koestler, Balzac y Zola. El «YO ACUSO» —nos confiesa Cayatte—, tomando abierta posición en el proceso Dreyffus, le «marcó» mucho. ¿Sus personajes preferidos? Los de Balzac: Vautrin, Rastignac y Rubenpré.



André Cayatte, como nuestro inmortal Hidalgo, CREE que por la libertad se puede y se debe arriesgar la vida.

OPINA que, según los temas, una película puede ser la obra de un solo hombre. Otros argumentos, para tener plena validez en la pantalla, deben haber sido tratados y desarrollados por «un equipo» de realizadores.

Está PERSUADIDO de que un cineasta puede ignorar los imperativos estrictamente comerciales. Para ello, SUBRAYA Cayatte, ha de hacerse gala de mucha paciencia y acopio de voluntad. Hay que saber renunciar a muchas ventajas inmediatas. Si el realizador consigue ser siempre fiel a sí mismo, la recompensa llega un día u otro.

DESAFORTUNADAMENTE —añade Cayatte—, los mercaderes del cine exigen que se realicen temas parecidos al que obtuvo mayores resultados financieros en el pasado.

(Pasa a la página anterior.)

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

España	(un año)	150 pesetas
Extranjero	(un año)	5,— dólares
Países de habla española	(un año)	4,50 dólares

MADRID: Francisco Silvela, 55 • Apartado 6076

